Cavalo Louco

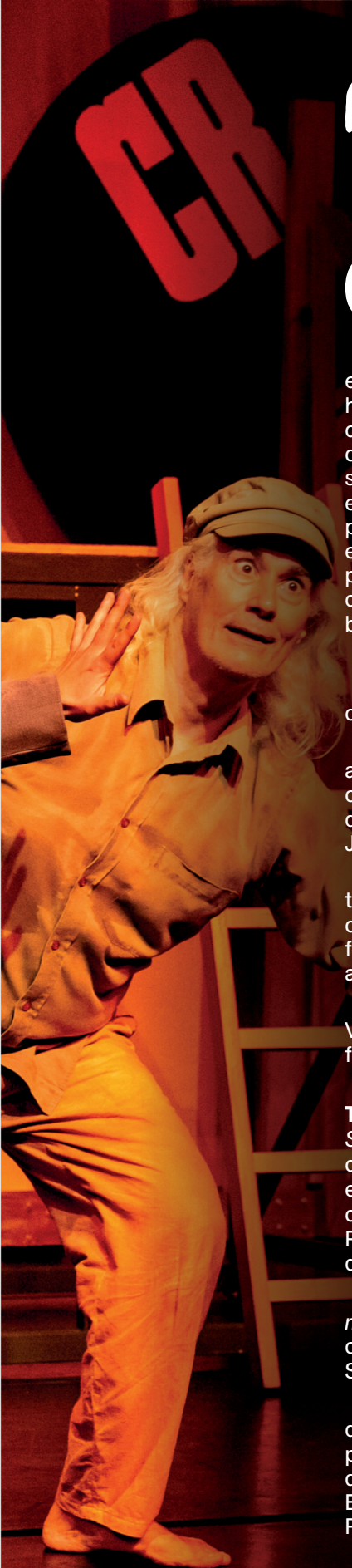
Revista • de • Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 15 • Nº20 • Agosto 2020

EXPEDIENTE

Equipe Editorial: Paulo Flores, Tânia Farias e Marta Haas (núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo), Narciso Telles e Rosyane Trotta.
Projeto Gráfico e revisão: A Tribo
Colaboraram nesta edição: Christina Streva, Jorge Arias, Aline Zilli, Alexandre Santini, Leandro Anton, Sidnei Cruz, Yasmin Steil, Rodrigo Mercadante, Valmir Santos, Henrique Saidel, Carolina Marim e Renan Leandro.
Foto capa: D'Orleãs Fernando (atriz Raquel Kubeo).
Fotos: As fotos das páginas 5 e 7 é de @_azevi, as fotos dá página 4 e 5 são de Danillo Sabino, as fotos da página 6 e 9 são de Heitor Muniz e Pérola Quesada, as fotos das páginas 3 e 8 são de Christina Streva, a foto da página 9 (mulher com a bandeira) é de Cecilia Vaz.. As fotos antigas contidas na matéria sobre o Tio Vânia nas páginas 12, 13 e 15 foram colhidas no blog http://bernardoschmidt.blogspot.com/2017/09/tio-vania-uncle-vanya-dyadya-vanya-12.html As fotos das páginas 10, 12, 13, 14 são de Guto Muniz. Foto da página 16 é de Pollyanna Diniz. Das páginas 16 e 17 é de Bruno Tetto, colhidas no site http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2011/04/Tio-Vania-2.jpg. As fotos das páginas 19 e 20 Marco Aurélio Olimpo. As fotos da página 21 são de José Roberto Lobato e Lenise Pinheiro (foto atriz com boneca ventriloca). A foto da página 22 é Simone Rodrigues. As fotos da página 23 é de Marco Aurélio Olimpo. As fotos da página 25 são de Marco Aurélio Olimpo, José Roberto Lobato (atores com roupa branca de época) e Marcelo Mardones (foto preto e branco) As fotos das páginas 26 e 31 é de Rafaela Conte (Mapa para brincar), 28, 30 e 31 são de Fabiano Knopp (A mãe e o monstro). As das páginas 29 e 31 são de Gledson Maffessoni (Fusca a vela). (Fábulas do Sul) As fotos das páginas 29, 30 e 31 (Vivita noiva do Sol) são de Bruno Kriger. A foto página 32 é de Bernardo Guerreiro, dá página 34 é de Christian Braga, na 36 é de Leandro Anton, na 39 é de Cobertura Colaborativa e na página 40 a foto é de Oliver Kornblihtt. As fotos das páginas 42, 44 e 90 (primeira da página) são de Leandro Anton. A foto da página 47 é de Paulo Tavares. 48, 50, 51,52, 53, 54, 55 são do Arquivo da Terreira da Tribo em registro colaborativo dos atuadores. A foto da página 56 foi colhida do blog https://carmattos.com/2019/09/15/de-volta-ao-amor-selvagem/ As fotos daspáginas 58 e 59 foram colhidas no blog https://www.blognovidadesonline.com.br/2019/09/rito-do-amor-selvagemganha-documentario.html A foto da página 60 è de Mauricio Simonetti, colhida na página http://www.salamalandro.redezero.org/a-morte-de-jose-agrippino-de-paula/ As fotos das páginas 65, 66, 67 (esquerda), 68, 69,70, 71, 72 e 74 (esquerda) fazem parte do acervo Teatro La Candelaria. A foto da página 67 (direita) é de Carlos Lena, da 73 faz parte do Arquivo El Tiempo e da 74 (direita) é de Julio Pantoja. A foto da página 76,78 e 80 é de Pedro Isaias Lucas. As fotos do filme a cor da Romã das páginas 79, 80, 81são printscreen capturadas por Yasmin Steil. As Fotos das páginas 82, 84 e 85 Fábio Viana e arquivo pessoal Ilo Krugli. As fotos das páginas 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105 são de Matheus José Maria.

ISSN 1982-7180
A revista Cavalo Louco é uma publicação independente.
Agosto de 2020.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo - CEP: 90230-240
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3028.1358 - 99999.4570 - terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br - www.issuu.com/terreira.oinois/docs



EDITORIAL

Caras camaradas,

Aqui vai mais uma Cavalo Louco, queríamos mandar mensagens para dizer que estamos vivas e vivos por aqui. E que em meio a esse contexto... a pior pandemia da nossa história, num momento em que a necropolítica está instalada no Palácio da Alvorada, tendo o capital da Morte como presidente. Cujos asseclas, cerca de 5 meses atrás, quando começamos essa terrível jornada que agora já contabilizou mais de 100 mil mortos, já haviam se pronunciado sobre os aspectos positivos das mortes pelo Covid-19, tais-como melhorar a economia, reduzir o desemprego, melhorar os gastos com previdência e por aí vai. Nunca pensamos que chegaríamos aqui. O descaramento é absurdo, o desprezo pela vida é violento e chocante. E apesar disso a aberração eleita em 2018 tem aprovação de cerca de 30% da população. A crise financeira não é maior que a crise moral. Uma verdadeira facção criminosa está dirigindo o país, que na verdade parece nave sem piloto. Mas mesmo assim a boiada vem passando e deixando um rastro de destruição. Um-país em farrapos.

Opa, melhor não enveredar por aqui, né?

Bem, nossa aguerrida revista tem sua primeira versão totalmente digital e conta com a colaboração de muitos pesquisadores instigados das artes cênicas de todos país.

Um belo artigo de Christina Streva, que tem como desafio ter o *Cabaré* como estudo e a tarefa de redescobri-lo, vai abrir esta edição e inaugurar nossa parceria com essa querida e competente professora pesquisadora do Rio de Janeiro. Vamos contar com um artigo que se debruça sobre o *Tio Vania* de Tchekhov, do nosso grande amigo e colaborador, o uruguaio Jorge Arias.

O artesanato literário, caótico e absolutamente necessário de *Zé Agripino de Paula* é tema do artigo de Sidnei Cruz, nosso genial poeta e amigo. Os cruzamentos entre a celebração do Ói Nóis Aqui Traveiz, *Medeia Vozes e a Cor da Romã de Serguei Paradjanov* é o foco do artigo de Yasmin Steil, pesquisadora formada em história da Arte pela UFRGS, que acompanha desde criança a cena da Tribo.

O ator-pesquisador, Rodrigo Mercadante, que atuou durante muitos anos no grupo Ventroforte de SP, é o autor de *homenagem ao mestre Ilo Krugli*, responsável entre outros feitos pela grande renovação do teatro para crianças.

E nesta edição as seções trazem algumas possibilidades deliciosas de leitura. Em **Magos do Teatro contemporâneo** nosso cavalo louco vai ao encontro de outro mestre, o colombiano *Santiago García*, que nos deixou neste 2020, um dos criadores do grupo La Candelária de Bogotá, com ele o teatro latino americano encontrou novos caminhos e desafios e ampliou a sua natureza e compromisso com nuestra América. Em **Teatro de Grupo em Foco**, já que coletivos de trabalho continuado têm por aqui espaço certo, vamos conhecer um pouco do grupo *Sobrevento* de São Paulo - SP e *Ueba Produtos Notáveis* de Caxias do Sul – RS em artigos assinados por artistas destes coletivos.

A **Crítica** é dedicada ao último espetáculo da Tribo de Atuadores, *Meierhold*. Em *Tu te moves de ti* vamos nos deparar com o olhar de Valmir Santos, pesquisador e crítico teatral, organizador da página Teatro Jornal, espaço fundamental para esse exercício. E de Henrique Saidel e Caroline Marim em *Duas cartas para Meierhold.*

Como surpresa preparamos para a seção **Cavalo Louco Especial** preparamos um dossiê sobre o Cultura Viva. Com os artigos de Alexandre Santini, Leandro Anton e Núcleo de pesquisa editorial da Tribo, que mostram um pouco da natureza desse projeto fundamental, que hoje possui uma Lei para garantia de sua implementação como política cultural de Estado e não de governo, a rede de Pontos de Cultura do RS e a natureza e as atividades do Ponto de Cultura Terreira da Tribo.

Pra fechar nossa edição na Pandemia, nossa **homenagem** vai para o companheiro e ator Júlio Saraiva, nas palavras do ex-atuador Renan Leandro.

Evoé, Saravá..

PS: Cuidem-se! vamos precisar de muitos braços e abraços para reconstruir esse país.

Equipe Cavalo Louco

ói nóis em jornada virtual

DISPONÍVEL NO
CANAL DO ÓI NÓIS
NO YOU TUBE!

@oinoisaquitraveiz

WEB SÉRIE

Terreira da Tribo
Ponto de Cultura

A PEDAGOGIA DO
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

ASSISTA EM YOUTUBE.COM/C/OINOISAQUITRAVEIZ

Poéticas de Ousadia e Ruptura

uma Jornada com o Ói Nóis Aqui Traveiz

DISCUSSÕES VIRTUAIS SOBRE DIVERSOS ASPECTOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO
E SUAS PERSPERCTIVAS TRANSFORMADORAS

APOIE A TRIBO!

SE INSCREVA
NO NOSSO CANAL!

51 3028.1358 | 51 99999.4570 | terreira.oinois@gmail.com
oinoisaquitraveiz.com.br | @oinoisaquitraveiz2 | @oinoisaquitraveiz | @oinois

SUMÁRIO

O CABARÉ COMO OBJETO DE ESTUDO E O DESAFIO DE SE (RE)DESCOBRIR ESSA HISTÓRIA **03**
Christina Streva

COM OS ESCRAVOS NA NORA OU O ENIGMÁTICO TIO VANIA DECIFRADO **10**
Jorge Arias

TEATRO de GRUPO em FOCO
SOBREVENTO: O TEATRO COMO ESCUTA **18**
Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, com revisão de Maurício Santana

TEATRO de GRUPO em FOCO
GRUPO UEBA **26**
Aline Zilli

DOSSIÊ ESPECIAL
CULTURA VIVA COMUNITÁRIA E AS POLÍTICAS CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA **32**
Alexandre Santini

DOSSIÊ ESPECIAL
CULTURA VIVA: TRAJETÓRIA, CONQUISTAS E OS DESAFIOS DA REDE RS DE PONTOS DE CULTURA **42**
Leandro Anton

DOSSIÊ ESPECIAL
TERREIRA DA TRIBO PONTO DE CULTURA MUDAR A VIDA - LUTAR CONTRA A OPRESSÃO **48**
Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA E O RITO DO AMOR SELVAGEM NAS ENCRUZILHADAS DA CULTURA MARGINAL **56**
Sidnei Cruz

MAGOS do TEATRO CONTEMPORÂNEO
O LEGADO DO MESTRE SANTIAGO GARCÍA **64**
Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

MEDEIA E ROMÃ: UM ENCONTRO ENTRE TEATRO E CINEMA **76**
Yasmin Steil

ILO KRUGLI **82**
Rodrigo Mercadante

CRÍTICA
TU TE MOVES DE TI **86**
Valmir Santos

CRÍTICA
DUAS CARTAS PARA MEYERHOLD **96**
Henrique Saidel e Caroline Marim

EVOÉ SARAVÁ SARAIVA! **106**
Renan Leandro

Noite Incoerente de Cabaré -
Olho da Rua (RJ) 2019

O CABARÉ COMO OBJETO DE ESTUDO E O DESAFIO DE SE (RE)DESCOBRIR ESSA HISTÓRIA

Christina Streva*

A palavra cabaré é cercada de mistério e dubiedade. Por um lado, é frequentemente empregada para se referir a uma série de manifestações artísticas que vão desde espetáculos de circo-teatro, saraus, palcos-abertos improvisados, reuniões de artistas e poetas e até mesmo festas performáticas. Por outro lado, a palavra carrega paralelamente uma dimensão pejorativa e é frequentemente usada como sinônimo de lugar de baixa reputação, de baderna e de prostituição.

Sabe-se que, no final da Idade Média, a palavra cabaré era utilizada para significar lugar de consumo de bebidas à base de álcool. Ou seja, cabarés eram estabelecimentos onde as pessoas se reuniam para conversar e beber. Há registros também que, durante os séculos XVI-XVII, em algumas dessas casas de diversões, artistas passaram a se apresentar cantando canções populares ou exibindo números de humor que comentavam e parodiavam os acontecimentos políticos e sociais recentes. Ao longo do século XVIII, essa prática tornou-se tão popular que esses estabelecimentos ganharam o nome de cafés-cantantes ou de cafés-concertos.

No entanto, é uma unanimidade entre os estudiosos que foi a partir do final do século XIX, mais especificamente a partir da fundação do *Le Chat Noir* (O Gato Preto), o primeiro *cabaret artistique*, no bairro boêmio de Montmartre, na noite de 18 de novembro de 1881, que a noção de cabaré enquanto linguagem artística começou a ganhar forma**.**

Naquele pequeno estabelecimento que comportava aproximadamente sessenta pessoas, os frequentadores bebiam, fumavam e conversavam, enquanto assistiam a uma série de apresentações que se sucediam uma após a outra, realizadas pelos próprios artistas e frequentadores do local, e que eram, muitas vezes, acompanhadas do piano. As atrações incluíam *chansons*, contações de história, esquetes teatrais, pantomimas dançadas, teatro de fantoches, dentre outros, e eram apresentadas e conduzidas por um mestre de cerimônias, o excêntrico e sagaz artista e empresário Rodolphe Salis, fundador e dono do local.

Esse modelo inaugurado pelo *Le Chat Noir* fez tanto sucesso e alcançou tamanha popularidade que logo passou a ser imitado por vários outros estabelecimentos em Paris, assim como na maioria das grandes cidades europeias como Barcelona, Munique, Berlim, Moscou, Viena e Zurique, e também no Rio de Janeiro, configurando-se como um verdadeiro movimento cultural na primeira metade do século XX[1].

A abrangência do fenômeno foi tamanha que acabou impulsionando o surgimento de vários tipos de cabarés no mundo, muitos inclusive sem nenhuma pretensão artística, apenas com motivações comerciais. No entanto, sabe-se atualmente que vários desses espaços tornaram-se verdadeiros laboratórios de experimentação e

Cabaré Phoenix em cena os atores Filipe Felix e Luana Valentim

Cabaré Phoenix em cena Juliana Thiré - FEVERESTIVAL 2018

[1] Para um estudo da influência do *Le Chat Noir* em outros cabarés europeus ver Harold Segel. **Turn of the Century Cabaret: Paris, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg.** Nova Iorque: Columbia University Press, 1987.

Cabaré Phoenix
com a atriz Taís Ferreira -
FEVERESTIVAL 2018

Cabaré Sade
com Vicente Conde -
Unirio 2018

Sendo um gênero híbrido e eclético, o cabaré foi transformando-se e adaptando-se a cada lugar por onde passou, adquirindo novas características e colorações locais.

de criação compartilhada. Longe das amarras do academicismo e do teatro canônico do seu tempo, os cabarés serviram como abrigo para as vanguardas artísticas, tornando-se solos férteis para o surgimento de inúmeras inovações estéticas.

Sendo um gênero híbrido e eclético, o cabaré foi transformando-se e adaptando-se a cada lugar por onde passou, adquirindo novas características e colorações locais. Na sua origem francesa, ele tinha uma forte ligação com a cultura popular. Passava-se, geralmente, em espaços pequenos, nos quais abolia-se completamente a separação entre o palco e a plateia. Por isso, o cabaré francês desenvolveu um forte aspecto improvisacional e festivo.

Na Alemanha pré-guerra, os cabarés tornam-se versões mais intimistas e artísticas do Teatro de Variedades e ganharam uma dimensão mais formal e literária. O primeiro cabaré alemão, apelidado de *Überbrettl* (Pequeno Palco), foi fundado em 1901, em Berlim, por Ernst von Wozogen e Otto Julius Burbaum. Nesse mesmo ano, Max Reinhardt fundou com seus jovens amigos atores, o *Schall und Rauch* (Barulho e Fumaça), palco de experimentações estéticas que, mais tarde, ajudariam a fazer dele um dos grandes diretores teatrais do século XX. Em Munique, Otto Falckenberg e outros dez artistas fundaram o aclamado *Die Elf Scharfrichter* (Os Onze Executores) que, alguns meses depois, tornou-se também a casa de Frank Wedekind e de sua dramaturgia inovadora.

Assim como no Brasil, o auge do cabaré alemão ocorreu nos anos vinte, durante a República de Weimar (1918-1933), uma fase de grande inovação cultural. Foi nessa época, entre guerras, que os cabarés foram palcos de algumas das performances mais transgressoras do século XX. Artistas como Anita Berber, Sebastian Droste e Valeska Gert, para citar apenas alguns, expandiram os limites do corpo, com performances expressionistas que advogavam pela liberdade sexual, pela lesbianidade, pela homossexualidade, pela bissexualidade e pela androginia. E, como nos conta Peter Jelavich (1987), enquanto alguns cabarés acabaram tornando-se clubes de nudismo, outros dedicaram-se com afinco ao cabaré político, inspirando-se nas ideias de Erwin Piscator e do *agitprop* e fazendo do cabaré um instrumento contra a ascensão do nazismo[2]. É reconhecida também a influência do cabaré nas ideias e teorias sobre o Teatro Épico[3], assim como a profunda admiração de Bertold Brecht pelo palhaço mais querido dos cabarés alemães, Karl Valentin, um precursor do Teatro do Absurdo.

[2] Segundo Lareau (1995), isso explicaria o motivo de, em língua alemã, a palavra apresentar duas grafias distintas: "Cabaret com C" e "Kabarett com K"; sendo a primeira ligada à noção de cabaré como entretenimento, enquanto a segunda se refere especificamente ao cabaré como uma linguagem artística politicamente engajada.

[3] Para um estudo mais aprofundado ver, por exemplo, Ritchie, J. M. Brecht and Cabaret. In: Bartram, Graham e Waine, Anthony. **Brecht in Perspective.** London: Longman Publishing Group, 1982, p. 160-174.

Na Rússia, o cabaré chegou atrelado às companhias de teatro, como foi o caso do famoso театркабаре (teatro-cabaré) *Fledeermaus* (o Morcego)**,** fundado em 1908, e considerado um álter ego do Teatro de Arte de Moscou; um teatro-cabaré subterrâneo de enorme popularidade, frequentado pelos atores do TAM e pelo próprio Stanislavski. Já em Zurique, na Suíça, em plena I Guerra Mundial, o *Cabaret Voltaire,* de Hugo Ball, Tristan Tzara, Emmy Hennings e outros, tornou-se o berço do dadaísmo, provavelmente o movimento de vanguarda mais radical da primeira metade do século XX.

O cabaré artístico chegou no Brasil nos últimos anos do século XIX, como uma imitação do cabaré francês para atender a elite carioca. Em 1896, nos arredores do Largo do Rossio (atual Praça Tiradentes), na cidade do Rio de Janeiro, naquela época a capital federal, foi inaugurada a versão tupiniquim do *Le Chat Noir*, batizada de Gato Preto. A fundadora, senhorita Ivone, mais conhecida como *mademoiselle* Ywonna, exercia a função de mestre de cerimônias, cantando e vestindo-se como o aclamado artista parisiense Aristides Bruant.

No subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro funcionou outro famoso estabelecimento, o Cabaré Assyrio, conhecido como a “Caverna Luxuosa”. Em um dos cenários mais elegantes da cidade, dançarinas exóticas pagas pela casa se misturavam com políticos e empresários. Pixinguinha e seu legendário grupo Os Oito Batutas se apresentaram lá acompanhados de Antonio Lopes de Amorim Diniz, artisticamente conhecido como Duque, que dançava o maxixe.

Na década de 1920, os cabarés proliferaram em uma região do centro da cidade que ficou conhecida como a “Montmartre dos Trópicos”. Os cabarés da Lapa tornaram-se a casa da boêmia e do submundo carioca. Por suas ruelas apertadas e seus letreiros luminosos, em uma atmosfera sombria e enfumaçada, regada a cocaína, conviviam artistas, intelectuais, burgueses, comerciantes

Ensaio de *Cabaré Sade*, de costas Christina Streva

Cabaré Sade em cena
Álvaro Dias, Gabriel Hypollito e Bárbara Cristina - Teatro Cacilda Becker (RJ) 2019

e sujeitos excluídos e marginalizados, como os sambistas, os malandros, as prostitutas, as meretrizes, as bichas e as travestis.

Tem-se poucos registros sobre as performances que aconteciam nos cabarés do Rio Antigo, mas sabe-se que elas guardavam forte ligação com outros gêneros populares na época, como as burletas, o teatro de revista, o circo-teatro e, especialmente, a revista carnavalesca[4]. No entanto, como é intimista e marginal, o cabaré tende a esgarçar mais os limites do palco e a tratar de temas que são verdadeiros tabus na

> **O cabaré continua vivo e vibrante nos dias atuais. A revitalização da Lapa, a partir do final da década de 1990, atraiu novamente a atenção para a região e para a cultura do Rio Antigo.**

[4] A Revista Carnavalesca é uma forma ligeira, genuinamente nacional, que tornou-se uma verdadeira febre naquele tempo. Embora dedicada a plateias maiores, a revista carnavalesca, assim como o cabaré, contava com um mestre de cerimônias, fazia uso da música popular brasileira e utilizava uma narrativa irreverente e cheia de humor, de absurdo e de nonsense para parodiar os acontecimentos políticos e sociais recentes.

sociedade. Além disso, ao abrir espaço para sujeitos dissidentes, o cabaré frequentemente ataca as estruturas de poder e subverte as convenções sociais tanto em termos de raça quanto de gênero.

Um artista emblemático dos cabarés da Lapa dos anos vinte e trinta foi João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã. Capoeirista, pobre, negro, homossexual e travesti, ele definia-se filho de Iansã com Ogum e devoto de Josephine Baker. Misturava a delicadeza e a suavidade feminina com o vigor e a agressividade do malandro em performances que enfatizavam o corpo e exploravam movimentos da capoeira, do samba e do candomblé. Seu corpo desviante e híbrido produzia uma presença eletrizante.

Como no resto do mundo, os cabarés brasileiros entraram em decadência a partir da década de 1940, com a decretação do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945). Enquanto a classe alta passa a frequentar os *soirées* dançantes nos clubes sociais, a boemia migra para os bairros a beira-mar e a população de baixa renda, para as gafieiras.

Fica claro que o gênero já havia caído no gosto popular porque, desde então, o cabaré vem ressurgindo nas mais diversas formas e lugares. Durante a ditadura militar, uma geração de travestis como Rogéria, Jane Di Castro, Camille K, Divina Valeria, Eloína dos Leopardos, Fujica de Halliday, Brigitte de Búzios e outras, resistiram a um dos períodos mais duros da história do país brilhando nos palcos com performances melodramáticas, números de *lip-sync*, de comédia e de contação de histórias típicos de cabaré. Em 1970, surge no Rio de Janeiro, os Dzi Croquettes, um grupo de treze homens barbados e cabeludos que se apresentavam praticamente nus, cobertos de purpurina, com grandes cílios postiços e maquiagem pesada. Misturando ritmos brasileiros como a Bossa Nova, o samba e o jazz, essa trupe psicodélica de cabaré fez enorme sucesso criando uma legião de fãs e inspirando movimentos semelhantes como o das Frenéticas.

O cabaré continua vivo e vibrante nos dias atuais. A revitalização da Lapa, a partir do final da década de 1990, atraiu novamente a atenção para a região e para a cultura do Rio Antigo. No Buraco da Lacraia, uma casa de show LGBTQIA+ da região, artistas como Leticia Guimarães, Luís Lobianco, Éber Inácio, Sidnei Oliveira, dentre outros, fizeram grande sucesso, revitalizando um cabaré de personagens caricaturais, escatológicos e grotescos. Em São Paulo, mulheres ativistas, de vários coletivos teatrais reuniram-se para criar o Cabaré Feminista. Em Belo Horizonte, o Cabaré das Divinas Tetas integra uma vasta rede de mulheres palhaças. Em Curitiba, os artistas da Casa Selvática, além da criação de um cabaré na rua, tem promovido e participado de intercâmbios com artistas de cabaré ibero-americanos. Estes são apenas alguns poucos exemplos de grupos dedicados a prática do cabaré contemporâneo no Brasil.

Cabaré Sade - Unirio 2018

Cabaré Sade (UmAlice de Muitas) - Unirio 2018

Na Cidade do México desenvolveu-se, a partir do final dos anos de 1980, um cabaré político diverso e potente, ligado à tradição das carpas, um teatro popular itinerante do início do século XX. Na contemporaneidade, o ressurgimento do cabaré foi impulsionado pelo trabalho de artistas como Jesusa Rodriguez e Liliana Felipe, que juntas fundaram o Teatro Bar El Hábito, atualmente Teatro Bar El Vicio. Com a ajuda de artistas como Tito Vasconcelos, Astrid Haddad, o grupo Las Reinas Chulas e tantos outros, México tornou-se um polo vibrante de produção de cabaré.

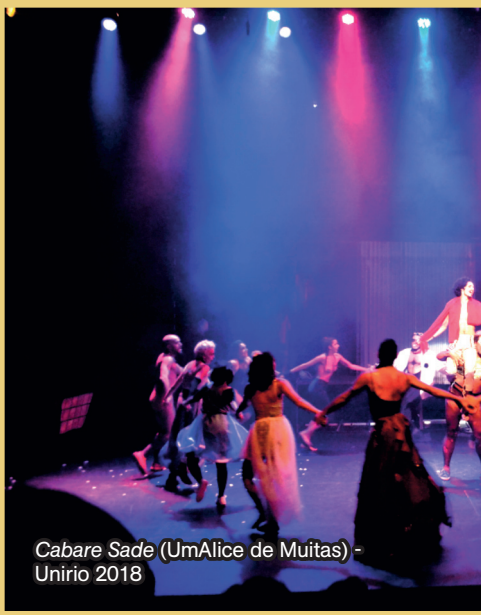
O Cabaré Incoerente, projeto sob minha coordenação, ligado à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, dedica-se, desde de 2014, à investigação do cabaré. Através da análise da linguagem por uma perspectiva teórica e histórica, da exploração de uma série de elementos e técnicas típicas da tradição e do emprego de uma metodologia que potencializa o corpo e a presença cênica, busca-se encontrar o

cabareta dentro de cada um. Em seguida, inicia-se um processo de criação de números atorais que abordem temas de relevância na atualidade. Esses números são reunidos, costurados por um mestre de cerimônias e apresentados ao público em Noites Incoerentes de Cabaré; bem como em espetáculos de teatro-cabaré.

O universo do cabaré é abrangente e instigante. Sua análise aprofundada suscita discussões relativas às questões de raça e de gênero, à teoria queer, ao pós-colonialismo e a temas ligados ao campo da performance, da filosofia, da sociologia, da política e da cultura. Procura-se, assim, o cabaré como uma ferramenta na busca por um *ator-provacador:* um sujeito antenado com seu tempo, engajado politicamente, envolvido na concepção, materialização e produção da sua arte e comprometido com o seu meio social.

***Christina Streva** é PhD. em teatro, Professora Associada na Escola de Teatro da UNIRIO e no Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGAC. Atua como diretora teatral e pesquisadora especializada em performance popular, teatro de rua, cabaré político e metodologias colaborativas. Fundou e coordena o projeto Cabaré Incoerente.

Cabaré Sade -
Teatro Nathalia Timberg (RJ) 2019



Cabare Sade (UmAlice de Muitas) -
Unirio 2018

REFERÊNCIAS

Appignanesi, L. *The Cabaret* (Rev. ed.). New Haven, Conn, London: Yale University Press, 2004.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**, tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

Jelavich, Peter. **Berlin Cabaret**. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

Lareau, Alan. **The Wild Stage: Literary Cabarets of the Weimar Republic**. Columbia: Camden House, 1995.

Ritchie, J. M. Brecht and Cabaret. In: Bartram, Graham e Waine, Anthony. **Brecht in Perspective**. London: Longman Publishing Group, 1982, p. 160-174.

Segel, H. B. **Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich.** Nova Iorque: Columbia University Press, 1987.

Streva, Christina. **Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré.** Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017. Orientadora: Rosyane Trotta.

Streva, Christina. The carioca cabaret and dissent expressions: from the "Tropical Montmartre" to the presente day. In: **La escena expandida**. Ediciones KARPA e Revista Rascunhos/GEAC, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

Cabaré Sade -
Teatro Nathalia Timberg (RJ) 2019

Cabaré Carioca -
Unirio 2017

Tio Vânia (aos que vierem depois de nós), parte do projeto "*Viagem a Tchékhov*", lançado pelo Grupo Galpão em 2011.

COMO

ESCRAVOS NA NORA[1]

OU

O ENIGMÁTICO *TIO VANIA* DECIFRADO

Jorge Arias*

[1] Nota do tradutor: Nora é um engenho ou aparelho para tirar água de poços ou cisternas. É constituído por uma roda com pequenos reservatórios ou alcatruzes. Ou seja dos locais mais profundos.

A posteridade não foi benigna com Tchekhov. Seus méritos são visíveis; diretores de cena, críticos e atores parecem empenhados em desfigurar suas obras. O próprio Tchekhov, em parte e sem querer, contribuiu para seu fracasso, porque escreveu obras que puderam atravessar a censura czarista; tratou alguns temas de forma elíptica, entenda quem possa. Assim, apresenta *Tio Vania* sob o rótulo *Cenas da vida rural*, aparente comédia de costumes, sob cuja bandeira passa uma obra inquietante e rebelde; insere uma emaranhada relação de personagens, cremos que com o propósito de desorientar esse burocrata apressado que habitualmente é o censor e termina a apresentação mentindo descaradamente que a ação transcorre "na fazenda de Serebriakov", personagem que nunca teve nenhum direito a ela.

Escreveremos na continuação o verdadeiro argumento de *Tio Vania*, que será uma surpresa para todos os leitores: não conhecemos, até agora, nenhuma apreciação crítica que relate a trama tal qual é; confessamos que para entende-la recorremos a cinco ou seis perplexas leituras, um diagrama como parentesco dos personagens e uma indagação do direito civil russo vigente na época de Tchekhov.

A correta percepção do argumento de *Tio Vania* é difícil porque quando se acendem as luzes para o primeiro ato, já transcorreu boa parte da história, que é contada por meio de diálogos casuais; a tal ponto que é muito difícil, ainda para um espectador ou um leitor atento, reunir em um feixe todas as suas pontas e cabos. Cremos que a esperança de Tchekhov estava nos diretores de teatro que, com os gestos dos atores, somadas a reviravoltas e ênfases, decifrariam para o público sua linguagem clara e secreta.

Aleksandr Serebriakov, um arrivista inescrupuloso, filho de um modesto sacristão, educado num colégio religioso, empreendeu e culminou com êxito uma carreira acadêmica; atrativo e sedutor para as mulheres, se casa com Vera Petrovna, filha de um senador e alto funcionário do império russo, Piotr Voinitski, e de sua esposa Maria Vasilievna.

Piotr Voinitski, para dar um dote a sua filha Vera Petrovna, na ocasião de seu matrimônio com Serebriakov, comprou a propriedade onde se desenvolverá a obra, mediante o pagamento de uma parte em dinheiro e pelo resto, dá como garantia um contrato de hipoteca. O dote é propriedade inalienável da mulher e é apenas administrado pelo marido, neste caso Serebriakov. Como Voinitski não tinha outros bens, para que a constituição do dote

Aleksandr Vishnevsky (Vanya) e Maria Lilina (Sonya), 1899

Tio Vânia do Grupo Galpão

Aleksandr Vishnevsky, Vañia na remontagem de 1911

Stanislavsky no papel de Astrov, 1899

A sedução de Yelena, com Stanislavsky (Astrov), Yelena (Olga Knipper) e Alexandr Vishnevsky (Vanya), 1899

Tio Vânia (aos que vierem depois de nós) do Galpão com direção de Yara de Novaes

No entanto, quando começa a obra, Vania abriu os olhos e abomina as dissertações de seu cunhado sobre "realismo, naturalismo e outras patacoadas".

fosse válida, seu filho Petrovitch, a quem sua sobrinha Sonia chamará "Vania", teve de renunciar a sua "legítima", uma atribuição forçada, parte do patrimônio acordada necessariamente aos filhos em caso de falecimento e que não se pode dispor por testamento. Mais tarde Vania paga o saldo do preço de compra da fazenda com seus próprios fundos.

Vera Petrovna e Serebriakov tiveram uma filha, Sonia, que ao começar a obra tem 20 anos; em um momento que não é possível determinar exatamente, possivelmente dez anos antes de começar o primeiro ato, Vera Petrovna morre; a partir de então a fazenda, bem dotal que produz trigo, linho, azeite de linhaça, ervilhas e queijo e dispõe de um moinho, é propriedade exclusiva de Sonia e é administrada, como foi desde sua aquisição, por Serebriakov, que contrata Vania para isso por um salário muito baixo. Sonia colabora com Vania gratuitamente na gestão do estabelecimento e também trabalha na fazenda o Teleguin.

As obras literárias de Serebriakov, que lhe levaram à fama, não têm valor, mas seduziram Vania no passado, por uma estranha claudicação de seu espírito critico. No entanto, quando começa a obra, Vania abriu os olhos e abomina as dissertações de seu cunhado sobre "realismo, naturalismo e outras patacoadas".

Logo após o início do primeiro ato, Serebriakov se muda com sua esposa Elena para a fazenda de sua filha Sonia, para aproveitar melhor sua pensão de aposentadoria e também com o objetivo de que Sonia venda a propriedade, para comprar ações cotizadas na bolsa. Mais tarde ele converteria as ações em dinheiro e compraria, para si próprio e exclusivamente em seu nome, uma casa de veraneio na Finlândia; é evidente que, se a venda fosse feita, Vania e Sonia seriam jogadas na rua pelo novo proprietário, o que provoca a reação de Vania.

Serebriakov, a quem se chama de "Sua Excelência", uniu a seus êxitos acadêmicos a admiração do público, de seu cunhado Vania e de sua sogra, Maria Vasilievna; quando começa o primeiro ato, já em situação de retiro, está casado com a bela Elena, de 27 anos.

Ciúme e luxúria despertam desejos por Elena em Vania e no médico Michael Astrov. Como em *A gaivota*, com a chegada de Trigorin, como em *As três irmãs* com a chegada do regimento, os dormentes despertam. Vania, que tem 47 anos e nunca se casou ou se comprometeu com nenhuma mulher, cuja covardia e espírito subordinado eram evidentes – primeiro, quando renunciou ao que lhe era legítimo, segundo, quando pagou a dívida do saldo do preço de compra da fazenda e terceiro,

quando curvado pela sabedoria convencional, admirou Serebriakov – ele agora pretende amar Elena, que conheceu há dez anos sem lhe chamar a atenção, e lhe oferece um patético buquê de flores, enquanto se desacredita como pretendente; Sonia, por sua vez, anuncia a Elena, a quem pede para intermediar, seu amor oculto por Astrov, que por sua vez leva a cabo e logo abandona a sedução de Elena.

Vania não se limita ao mais simples, mostrar para Sonia seu direito exclusivo à fazenda e seus frutos, até então recebidos por Serebriakov, pai e mestre, de cujo jugo a jovem podia se libertar com um peteleco. Vania, atordoado, segue o caminho, mais por cansaço do que por bravura, da agressão física e dispara três tiros de revólver em Serebriakov; erra os três, sem dúvida devido a uma vontade inconsciente de fracassar; simula cometer suicídio com morfina, mas nem tenta.

O final é uma marcha fúnebre com detalhes cômicos, que deve provocar no público um efeito angustiante, muito semelhante ao produzido no último quadro de *As três irmãs*. Vania trai a sobrinha e a si mesmo e garante a Serebriakov que "Você receberá regularmente a mesma quantia que mandávamos antes. Tudo será exatamente como era". Existe um contraponto sombrio, porque Astrov, que entende tudo, cuida das ferraduras de seu cavalo e observa com indiferença como Vania e Sonia retornam à sua rotina de servos: "acho melhor começarmos pelas faturas [...]. Hoje mesmo um fornecedor veio reclamar.". Para interpretar as últimas frases da peça, a cargo de Sonia, é preciso recordar a censura e ouvir, a contrapelo, uma feroz declaração contra a religião, a existência de Deus e a crença na vida após a morte. Sonia recita, mais uma vez, o humilhante evangelho da resignação, que "é a vontade de Deus" que faz os exploradores sorrirem porque gravaram seu domínio na alma de suas vítimas. Chegamos ao clímax da horrível autoimolação de Sonia quando ela se confia a Deus, que "terá piedade de nós. [...] nós dois juntos conheceremos uma vida luminosa, feliz e harmoniosa [...]. ouviremos os anjos e veremos um céu de diamantes [...]. Descansaremos!" É a morte na vida; e é sinistramente cômico que Maria Vasilievna passe seu tempo discursando sobre a emancipação da mulher enquanto sua neta é escravizada diante de seus olhos. Essas palavras de Sonia têm eco nas palavras de Anya, no final de *O jardim das cerejeiras*, quando ela diz à mãe, não menos exploradora que Serebriakov, "mãe, confio que logo estarás de volta, verdade? Eu estudarei dia e noite, passarei em todos os exames e começarei a trabalhar pra ajudar a senhora […]. Cultivaremos um novo jardim de cerejeiras, será muito mais bonito que o outro. Uma nova felicidade aquecerá de novo tua alma".

A surpreendente frase "um céu de diamantes" em uma jovem tão cinzenta quanto Sonia seria, se o argumento não fosse suficientemente explícito, uma chave. A frase não é de Tchekhov, mas de Balzac, em *Les Chouans (Os Chouans)*; um autor que Tchekhov leu e a quem presta homenagem em *As três irmãs*, uma obra que é uma continuação de *Eugénie Grandet*.

Em *Les Chouans (Os Chouans)* Marie de Verneuil, agente secreto da polícia de Paris da França revolucionária (1793) é encarregada de seduzir e entregar o marquês

Antonio Edson - *Tio Vânia*

Anton Chekhov e Gorky, 1900

> "Além da alienação, o tema da exploração de crianças por seus pais está presente em Tio Vania, um tema proibido pela censura czarista".

Alphonse de Montauran, *Le Gars (O Cara)*, chefe dos contrarrevolucionários terroristas da Vendeia. Consegue, mas a sedutora cai em sua armadilha e se apaixona; ambos, Alphonse e Marie, unidos por um amor tão intenso quanto impossível, desafiarão a morte; perto de Fougères na Bretanha, acontece a noite de êxtase cujo céu é de diamantes. Os amantes sabem que estão condenados à morte, por ambos os lados; fieis ao amor que sentem, depois de um casamento clandestino e de uma única noite de amor, eles morrerão sob os tiros dos soldados republicanos do comandante Hulot. Isso é coragem! Em vez disso, a pusilânime Sonia não se atreve a confessar seu amor ao educado e polido Astrov e tenta fazê-lo por uma pessoa intermediária.

Já é possível ver, apenas a partir da relação da trama, os vários significados de *Tio Vania*. O avô de Tchekhov era um servo e ele comprou sua liberdade e a de sua família por três mil e quinhentos rublos. Desigualdades, lutas por liberdade, independência, autonomia, resistência a compulsões sociais, abdicações da alma são temas evidentes em *Tio Vania*, como também em *O jardim das cerejeiras*, onde Lopajin, um filho de servos que fez fortuna, mostra, no meio de suas fanfarronices, a persistência em sua alma do jugo do escravo. Quando os Ranevsky chegam, ele corre para encontrá-los, mesmo que não trabalhe para eles; tão evidente a ponto de Duniascha comparar seu comportamento com o do cão que sai para celebrar o amo: “Os cachorros, no entanto, jamais dormem enquanto esperam seus amos”. Mais tarde, Lopajin vê o negócio da venda em frações do pomar de cerejas, mas uma nova persistência de servidão o leva, sem motivo algum, a entregar ao Ranesvsky, por nada, a ideia do negócio que ele sagazmente viu e que, no final, realizará. Também é evidente que Tchekhov conhecia perfeitamente a alienação do trabalho, uma ideia que aparece em seu conto *Olhos mortos de sono*, no qual Varka, uma babá exausta, mata a criança que cuida, porque ela não a deixa dormir. Tchekhov subscreveria a frase de Nietzsche de que ”a dignidade do trabalho humano” é ”um sonho escravo”.

Além da alienação, o tema da exploração de crianças por seus pais está presente em *Tio Vania*, um tema proibido pela censura czarista, que também aparece, como vimos, em *O jardim das cerejeiras*. É uma crítica à ideia da imortalidade da alma como apenas mais uma ilusão, um tema que aparece em *A gaivota* e no conto *Enfermaria número seis*. Tchekhov, que leu Nietzsche e deve ter conhecido sua ideia da ilusão sobre si mesmo, reprova a ilusão de um reconhecimento futuro, apenas na memória dos homens, das inquietudes ecológicas de Astrov, uma ilusão muito semelhante ao sonho de validez póstuma de Olga no final de *As três irmãs*.

Não obstante, David Magarshack em seu livro *Chekhov, the dramatist* sustenta que o resultado é que Sonia e Vania ”devem trabalhar para outros, de modo que quando morrerem, o farão sem uma palavra de queixa, em plena consciência de terem cumprido seu dever com a família, e que eles serão recompensados em sua vida após a morte” (p. 224, Eyre Methuen Ltd., Londres, 1980). E acrescenta que Sonia, agora que ”seu sonho de ter uma vida matrimonial feliz foi destruída, pode se dedicar a uma vida de serviço para sua família”.

Em outras palavras, que Sonia e Vania devem continuar sendo escravos de quem não tem o direito de explorar suas pessoas e seus patrimônios.

O diretor de teatro Leonid Heifetz, em *The Cambridge companion to Chekhov*, Cambridge University Press, 1960, p. 91, diz que lendo as linhas finais de Sonia

> ...é impossível ver o final de Tio Vania como um triunfo (...) Vania é muito parecido com outros fracassados de Tchekhov.

”não sentiu tristeza, mas fúria. ‘Descansaremos‘ não são palavras de conforto, mas de intransigência” e que outras vezes ele as sentiu como palavras de conforto e acrescenta que o desenlace de *Tio Vania* deve nos conduzir a ”fazer com que os outros não se sintam sozinhos e que são cuidados, abrigando seus corações, lhes amando mais do que nós mesmos” e conclui que ”toda a peça de Tchekhov repousa no amor”.

Acreditamos que Heifetz intui, mais do que entende, a ambiguidade das palavras de Sonia, que revelam, em sua desmesura retórica, uma surda irritação. O ator Ian McKellen, que é entrevistado no mesmo livro *The Cambridge companion to Chekhov*, p. 126, entrevê a verdade e diz: “Eu senti muita pena dele” (Vania) “mas, ao mesmo tempo, pensei que ele precisava de uma boa sacudida e que deveria crescer; você não está tão preso quanto pensa!”

Há mais argumentos a favor de nossa tese na peça de Tchekhov *O demônio da floresta*, lançada em Moscou em 1889. Nesse trabalho, os quatro personagens principais de *Tio Vania* aparecem: Voinitski, que é o futuro Vania, Serebriakov, Elena, sua esposa, Sonia e Astrov, que se chama Khruschev e é “o demônio da floresta”. Diálogos inteiros dessa peça são utilizados em *Tio Vania*, como o ataque de Vania a Serebriakov e suas alegações tolas de que ele poderia ter sido um Dostoievski ou um Schopenhauer.

As modificações nos permitem ver mais claramente o significado de *Tio Vania*. Voinitski, que tem 37 anos em *O demônio da floresta* e terá 47 anos em *Tio Vania*; toma consciência de seu fracasso e comete suicídio. Sonia não é uma jovem feia, mas uma garota espirituosa que sabe cantar e cujo amor por Khruschev-Astrov é correspondido. Elena, a esposa de Serebriakov, que supostamente é amante de Voinitski, tem um caso com Fyodor, um Don Juan local. Khruschev-Astrov permanece semelhante a si mesmo, mas em *O demônio da floresta* ele ama Sonia e é menos cínico que em *Tio Vania*. Todos os personagens sofreram, ao passar de *O demônio da floresta* para *Tio Vania* uma degradação: Voinitski tem a coragem de cometer suicídio, ciente de seu fracasso, mas em *Tio Vania* ele parece apenas querer se suicidar com morfina e não tenta; Sonia passa de apaixonada e atraente em *O demônio da floresta* para feia e zangada em *Tio Vania*.

Com esse pano de fundo, é impossível ver o final de *Tio Vania* como um triunfo, como a realização completa de duas vidas. Vania é muito parecido com outros fracassados de Tchekhov, principalmente Ivanov, que em circunstâncias muito semelhantes comete suicídio, como Voinitski em *O demônio da floresta*. No conto *Enfermaria número seis* de 1892, o protagonista, o patético Dr. Andrei Yefimych Ragin, quer finalmente se rebelar contra sua crescente dependência e “começa a gritar muito alto e a matar Nikita, Khobotov, o superintendente, o assistente e depois a si mesmo, mas nenhum som saiu do seu peito e suas pernas já não o obedeceram”. É um estado de espírito e uma reação um pouco mais impotente do que os três tiros de Vania em Serebriakov.

Duas reflexões para concluir. A primeira é sobre a situação jurídica da fazenda de Sonia. É sua propriedade exclusiva; mas apoia uma hipoteca que, paga por Vania, transformou-o por sub-rogação em seu credor, com direito de persecução sobre o bem, quem quer que seja o dono. Como em geral os saldos de preços garantidos por hipotecas geralmente representam 30% do valor da propriedade, Vania teria o direito de receber seu crédito com a venda forçada da propriedade; numa partição a propriedade deveria ser dividida em 70% para Sonia e 30% para Vania.

Um tópico final não explorado é a sexualidade de Vania, que McKellen vê como frustrada. Nesse ponto, enunciaremos, como sugestão para novas reflexões, uma hipótese que não tem maiores possibilidades de verificação: Vania é um homossexual frustrado e seu amor era, e talvez seja, Serebriakov.

A homossexualidade, um assunto proibido pela censura czarista, apareceu de forma clara em conhecidas novelas do século XIX, como *A menina dos olhos de ouro*, *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs* de Balzac e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas.

Vania sentiu um amor excessivo por sua irmã Vera, "uma criatura linda e delicada, pura como o céu azul [...] a amava como só podem amar os anjos inocentes [...] lhe queria com delírio". Vania tem 47 anos, é solteiro, não se conhece sobre ele esposa ou amante. Com a morte de sua irmã, ele transfere seu amor para Serebriakov, um amor que nublou seu espírito crítico e o fez admirar as obras ineptas de Sua Excelência. Quando ele volta a encontrar Elena, que conheceu dez anos e à qual era indiferente, ela está casada com Serebriakov. A chegada do matrimônio lhe deixa ansioso e deprimido; de repente e de forma torpe ele se declara apaixonado por ela, quando todas as suas ações se referem a Serebriakov, a quem ele persegue por meio de Elena, amor ilícito também, mas socialmente mais tolerável.

Em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ocorre uma transferência semelhante. O protagonista, Marcel, conhece Robert de Saint Loup durante seu voluntariado militar; eles se tornam amigos. Com o tempo, Robert se casa com Gilberte Swann, que foi o primeiro amor de Marcel; o casamento é débil, Robert é infiel a Gilberte com Rachel, uma atriz que não vale a pena, e morre na guerra de 1914-1918. Marcel então descobre que Robert era homossexual e se pergunta, o que deteriora retrospectivamente a memória de seu amigo, se a amizade de Robert se baseava no reconhecimento de suas qualidades morais e intelectuais ou também em sua atratividade física; e mesmo se Robert havia se casado com Gilberte para aproximar-se dele indiretamente.

Nem Vania nem Sonia estavam presos, nem pouco, nem muito. A tragédia solene de Sonia e Vania é uma comédia cômica, porque não houve tal tragédia.

***Jorge Arias** é pesquisador e crítico teatral.

Cenas do *Tio Vânia* com direção de Yara de Novaes pelo Grupo Galpão

> **"A homossexualidade, um assunto proibido pela censura czarista, apareceu de forma clara em conhecidas novelas do século XIX.."**

SOBREVENTO: O TEATRO COMO ESCUTA

Luiz André Cherubini e Sandra Vargas,
com revisão de Maurício Santana*

Espetáculo *Escombros*, em cena os atores:
Sueli Andrade, Daniel Viana, Luiz André Cherubini,
Sandra Vargas, Maurício Santana e Liana Yuri.

TEATRO
de GRUPO
em FOCO

TEATRO de GRUPO em FOCO

Ao completar trinta anos de Teatro, em 2017, o Grupo Sobrevento pôde recuperar a sua história[1] e surpreendeu-se com números extraordinários: havia feito 118 apresentações por ano – uma média de uma apresentação a cada três dias... por 30 anos. Havia se apresentado em 197 cidades de 15 países e em todos os estados brasileiros, menos dois. Para além da matemática, esses números revelam o quanto o seu Teatro é um fazer, fazer, fazer. Sem se dar conta, o Sobrevento tornou-se um grupo longevo, laborioso, ativo e fecundo. E, para não envelhecer, para não parar no tempo e nas conquistas realizadas, para se impor um risco e uma redescoberta constantes, o Sobrevento adotou, desde sempre, um projeto de escuta, um projeto sempre renovado e estendido a novos limites. O movimento é o que mantém vivas a Cultura e a Arte. É o que nos mantém vivos a todos. Mas o movimento não pode ser o de uma sombra andante ou um mero agitar de braços e pernas: deve ser uma marcha firme beirando o abismo. E as perguntas devem brotar de uma busca: devem ser desafiadoras e sinceras, não retóricas. Escutar, não para acatar ou se adequar, mas para dialogar. Escutar, não para reafirmar certezas, mas para mudar. Mudar para não morrer. É isso o que o Sobrevento tem feito para se manter vivo por tantos anos e em busca de continuar a sua caminhada.

> **"... o Sobrevento buscou estruturar-se como um Grupo de Teatro profissional, de pesquisa e de repertório, com divisão igualitária de tarefas, sem hierarquia..."**

[1] Patrocinado pelo Projeto Rumos 2016, do Itaú Cultural, o Sobrevento pôde desenvolver, no ano de 2017, um projeto de recuperação da sua história e acervo, chamado Sobrevento 30 anos: bonecos, dúvidas e muitas caixas, em que recuperou dados, documentos, material gráfico e de registro, biblioteca, anotações de ensaios e dossiês de projetos, textos e material teatral.

A ESCUTA DOS COMPANHEIROS

Desde a sua fundação, em 1986, no Rio de Janeiro, o Sobrevento buscou estruturar-se como um Grupo de Teatro profissional, de pesquisa e de repertório, com divisão igualitária de tarefas, sem hierarquia, em um processo de criação aberto e coletivo, fundamentado, não em um planejamento rígido, mas nas descobertas, nos processos de pesquisa e ensaios e, mais tarde, no de reensaios e apresentações. A ideia de Grupo de Teatro, quando da formação do Sobrevento – que reunia estudantes de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro, de diferentes origens – era tido como desgastada, amadora, pouco séria e, sobretudo, impraticável. Era um tempo de nomes estelares – grandes atores, grandes diretores, grandes cenógrafos – e de produções estruturadas sobretudo como empreendimentos ancorados em artistas destacados. Era um tempo de Prêmios importantes – Molière (Air France), Shell, Mambembe (Funarte), Governador do Estado e, mais tarde, o Coca-Cola, entre outros – para os Teatros do Rio e de São Paulo, a partir de programas governamentais ou de empresas multinacionais que buscavam benefícios de imagem apoiando a Cultura nacional (também Prêmio Nestlé de Literatura, Esso de Jornalismo…). Era um tempo de tapetes vermelhos, festas em grandes casas de

espetáculos[2], cerimônias transmitidas ao vivo pela TV, em horário nobre, de algum *glamour*. Pequenos grupos de Teatro e seus espetáculos não chamavam a atenção naquele então: pareciam coisa ultrapassada, demasiadamente igualitária... coisa dos anos 1970.

Diferentes coletivos, na contramão do momento, organizavam-se de modo horizontal, em todo o país e, em 1990 – em um Festival realizado em Campinas, pela Unicamp – um café da manhã nos reuniu, nos irmanou. No ano seguinte, um retiro em Vinhedo (SP) juntava ainda mais coletivos, do Acre ao Rio Grande do Sul, que, buscando identificar o seu fazer, cunhou o nome "Teatro de Grupo".

Espetáculo *UBU!*, com Miguel Vellinho

O Cabaré dos Quase Vivos com a atriz Sandra Vargas

O Teatro de Grupo não era fácil de definir, mesmo naquela pequena – apesar de muito representativa – reunião[3]. Pesquisa constante, manutenção de repertório, liderança dos mais velhos, nada muito objetivo parecia identificar, sem exceção, os que estavam ali: nem mesmo o fato de ter mais de um integrante chegava a caracterizar um Grupo de Teatro, já que um grupo do Acre, que ali se encontrava, tinha um único membro, naquele instante, mantendo todo o repertório que o coletivo havia criado e continuando a circular com a Kombi que haviam adquirido juntos. O que, de fato, unia todos os grupos parecia ser mesmo um sentimento vago, mas intenso, de fraternidade, de identificação. E, pensando hoje, possivelmente, a criação coletiva: a escuta mútua dos companheiros.

Com o passar do tempo, o Teatro de Grupo se afirmou em todo o país, desconhecidos – fortalecidos na periferia do Teatro: no Teatro de Rua, no Teatro Político, no Teatro Popular, no Circo, no Teatro de Animação – passaram a ocupar um lugar importante na criação artística nacional, passaram a representar o Brasil no exterior, como raras vezes havia acontecido antes, passaram a receber as importantes premiações que antes cabiam a figuras populares e exponenciais das Artes Cênicas. Pouco a pouco, os tapetes vermelhos foram enrolados e guardados. O Teatro ia mudando de perfil.

Para os Grupos de Teatro, um projeto artístico é a voz de um conjunto de artistas e um projeto comum de vida. Nenhum coletivo se firma em uma única voz a ser escutada. A escuta entre os integrantes é o que faz com que uma pesquisa teatral constitua um verdadeiro processo colaborativo. No Sobrevento, temos artistas com diferentes formações: poetas, palhaços, artistas plásticos, construtores e tudo isso tem interferido no resultado dos nossos espetáculos, ao longo de tantos anos, garantindo-nos uma mudança constante. Precisamos que todos os artistas se coloquem como criadores. Ainda que haja uma condução nos processos, uma coordenação, nenhuma proposta é pétrea e, mais do que isso, toda proposta precisa mudar, de acordo com as descobertas e provocações dos diferentes artistas envolvidos. A nossa pesquisa teatral consiste efetivamente em pesquisar, em descobrir, em nos desafiar: não em tratar de provar uma hipótese estabelecida de início ou em construir algo a partir de um modelo prévio. É o que o Sobrevento chama de "flertar com o abismo". Lutando contra a acomodação e a autofagia, o Sobrevento também costuma convidar, para

[2] As festas dos Prêmios Shell e Coca-Cola aconteceram no Canecão, mais famosa casa de shows do Rio de Janeiro; o Prêmio Molière no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo.

[3] Encontravam-se ali diferentes coletivos - representados por dois de seus membros - para intercambiar experiências, estratégias de sobrevivência, propostas artísticas, processos de criação, pesquisa e aperfeiçoamento. Figuravam entre eles os Grupos Ói Nóis aqui Traveiz (RS), Galpão (MG), Imbuaça (SE), Lume e Fora do Sério (Campinas): estes últimos, organizadores do evento.

Espetáculo *Sala de Estar* com os atores: Liana Yuri, Sandra Vargas, Roberta Nova Forjaz, Daniel Viana , Maurício Santana e Sueli Andrade.

intercâmbios artísticos, artistas estrangeiros que dominam linguagens teatrais que lhe são pouco familiares. A partir dos encontros com tais colaboradores, são montados grupos de estudos com muitos artistas que interferem nos processos de aperfeiçoamento, pesquisa e criação do Grupo.

A ESCUTA DO MOMENTO E DO LUGAR

A Arte é dinâmica e precisa da consonância com o seu tempo e com a sua gente. A Arte evolui e nem toda tradição é boa. Há tradições que precisam morrer, porque já não refletem o espírito de um povo e de uma época (a malhação de Judas, a farra do boi, como exemplos). O Teatro é uma Arte rica e complexa, também porque faz uso de oposições, do confronto de ideias, do diálogo, da representação. E porque depende do público, constituindo sempre obras abertas: como toda poesia. E porque está além do entendimento meramente lógico, fazendo vibrar umas cordas que ressoam em todo o nosso ser. Mesmo manifestações muito tradicionais ou antigas ganham novas leituras, em novos contextos. O Teatro tem um compromisso com o público, seja espectador ou partícipe, que interage com a sua Cultura, moldando-a e sendo moldado por ela. E a Cultura é a expressão humana de um lugar e de um tempo.

A ESCUTA DO PÚBLICO

O Sobrevento entende o acontecimento teatral como um encontro. E a pesquisa de linguagem que o Grupo promove baseia-se, sobretudo, na busca de diferentes encontros com o público. Encontros diferentes a cada nova montagem e a cada novo espetáculo, a cada dia. É possivelmente daí que vem a grande variedade que o repertório do Sobrevento apresenta: montagens para públicos de diferentes idades, revelando diferentes técnicas de animação, temas e abordagens, realizados em espaços com diferentes configurações e em muitas cidades de muitos países, alternando-se entre o popular e o erudito, entre o contemplativo e o participativo, entre o simples e o virtuosístico.

O Teatro demanda troca e será sempre uma arte “viva”: uma Arte da presença, da proximidade, do contato, do momento – fugaz, efêmera e, apesar disso, ou talvez por isso, poderosa. Não aceita cabresto, não aceita prisão: exige liberdade. E sempre poderá ser mais do que veio a ser: pode ser o que já foi, o que é em outros cantos e tudo o que alguém for capaz de imaginar. O Teatro é sagrado: fundamenta-se em um acordo tácito entre o público e os atores, garantido por uma longa história, pela autoridade ancestral da Cultura, na legitimidade conferida pelo público a algumas pessoas que poderão exercer o direito de pisar em certas tábuas ou de colocar-se ao centro, por um breve e sagrado instante. O Teatro não é só espetáculo, algo para ver de longe, sem interferir. O Teatro também é festa, é celebração, é ritual, é reflexão, é denúncia, é poesia e tudo aquilo que quisermos que seja. E é certamente mais do que isso que o Sobrevento professa e em que acredita.

Espetáculo *Submundo* em cena os atores Sandra Vargas e Luiz André Cherubini

> **"O Teatro demanda troca e será sempre uma arte ‘viva’"**

TEATRO de GRUPO em FOCO

A ESCUTA DOS BEBÊS

O encontro do Teatro para Bebês, em 2005, transformou, no Sobrevento, a maneira de fazer Teatro e de atuar. Não existe plateia que escute tão atenta e profundamente como a dos bebês. E que tenha mais clara a qualidade sagrada do Teatro. Bebês entendem, se envolvem e se emocionam com o Teatro: compreendem-no e manifestam-se de diferentes maneiras, indiferentes a convenções sociais, mas muito respeitosos às condições de um encontro particular. Veem tudo como pela primeira vez e se deslumbram com a maravilha de cada coisa. E vivem sem reservas o poder transformador da Arte. E contagiam os que estão do seu lado.

Noite com o ator Daniel Viana

Por nossa vez, lutamos para não definir e limitar o que é um bebê: lutamos contra os nossos preconceitos, contra os velhos truques que aprendemos em tantos anos de palco. Fomos às creches para observar os bebês, para aprender, para nos reeducar, para nos encontrar conosco: para vê-los entre si e para tê-los conosco. Confrontamos os nossos medos, as nossas fragilidades, as nossas certezas. Para nós, o Teatro – como a Ciência – é filho da dúvida. E é a busca do inalcançável. A nossa dramaturgia não nasce daquilo que achamos que os bebês são, mas de uma humilde escuta do que somos, refletidos no espelho do que eles são. Não buscamos atender o que acreditamos que seria melhor ou mais conveniente para eles e não buscamos servi-los ou agradá-los, mas compartilhar com eles um pouco de nós mesmos. Com todas as palavras, buscando um diálogo, a comunicação, um entendimento comum. O encontro que buscamos é poético – não didático ou recreativo –, tendo os bebês como seres humanos plenos desde que nascem (e, talvez, até antes). Os bebês nos lembram do que somos, realmente, feitos.

Meu Jardim,
com o ator Luiz André Cherubini

A ESCUTA DOS BONECOS E DOS OBJETOS

Todos os espetáculos do Sobrevento são muito diferentes, uns dos outros. A exploração de diferentes técnicas de animação buscou diferentes dizeres, diferentes propostas de comunicação com o público. E foram sempre descobertas. Nenhum ator pode despertar

mais ternura do que um certo boneco, nenhum ator pode ser mais debochado e livre que um fantoche popular. A delicadeza das marionetes, a mágica espectral das sombras, a violência e brutalidade dos pupi – os bonecos de vara sicilianos – parecem ser insuperáveis. E são fruto de certos materiais, de certa forma de manipulação, de certo aspecto estético, de certa posição ou lugar social e, sobretudo, de sua relação conosco: do que o seu aspecto e movimentos despertam em nós. Em busca da expressão e da comunicação é preciso escutar os bonecos. Há momentos em que não querem entrar em cena, há coisas que não aceitam fazer e há outras que exigem fazer. Não se pode trair a natureza dos bonecos, de cada boneco, sem pagar um alto preço por isso. Os bonecos são donos do que dizem: tanto é verdade que você pode prender dez bonequeiros e não impedirá um boneco de, no dia seguinte, voltar a dizer o mesmo que se proibiu. O único modo de impedir um boneco de dizer o que quer é tirar-lhe a liberdade: não a do bonequeiro, mas a do próprio boneco.

Se os bonecos são generosos e oferecem possibilidades de comunicação únicas, eles também têm os seus limites. Se foi buscando coisas que os atores não podem dizer que chegamos aos bonecos, também é verdade que foi buscando coisas que os bonecos não podem dizer que chegamos aos objetos. Os objetos não são apenas coisas: eles evocam memórias, emanam poesia. E são bem diferentes dos bonecos, quando não os "marionetizamos", quando não os traímos, quando buscamos dar-lhes uma função poética, sem transformar a sua natureza e sem ignorar a sua função.

Um objeto não está sobre a nossa mesa de centro, em nossa estante, senão pelas histórias que guarda e que, algum dia, contaremos a alguém que nos perguntar. Frente a um objeto, um ator se torna um dramaturgo, quando trata de ouvir o que ele lhe diz, quando pergunta e está atento às respostas recebidas. Em diferentes montagens, de dez anos para cá, os objetos nos contaram um pouco de quem somos nós, contaram de nossos vizinhos e do entorno de nosso Teatro. Pelos objetos que nossos vizinhos guardam, conhecemos a nossa vizinhança de uma forma simples, direta e verdadeira, sem afetações. Do mesmo modo, conhecemos segredos nossos. E, com eles, flertamos com uma poesia do cotidiano, criando encontros teatrais insuspeitos, em que nós e o público, juntos, nos reconhecemos e nos redescobrimos.

A ESCUTA DE SI MESMO

Todo o nosso Teatro é a busca de uma vida mais humana e plena, para nós, para o nosso público, para todos. É a busca de mudar o mundo, transformando um pouco algum espectador, ao mesmo tempo em que nos transformamos. Como no livro *Amerika*, de Kafka, em algum momento nos reconhecemos desajustados e nos vimos perdidos. Foi quando passou um circo e vimos, na parede, um cartaz que dizia: "Gran Theatro Oklahoma. Todos são bem-vindos". O Teatro nos acolheu, não se incomodou que lhe déssemos o nome que queríamos e por ele passamos a ser tratados. "Quem quiser ser artista, apresente-se". Não sabíamos fazer nada – até hoje não sabemos – e ele nos disse que era justamente disso o que precisava. "Somos um Teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar". E seguimos o Teatro, com esperança, fé, entusiasmo e gratidão. "Quem pensa no futuro nos pertence!". E nele estamos até hoje. Nos exigiu muito, mas nos deu muito mais. Tornamo-nos uma filial do Gran Theatro Oklahoma. Não há lugar no mundo em que nos sintamos melhor. Aqui, como todos, somos bem-vindos!

***Luiz André Cherubini** e **Sandra Vargas** são artistas-pesquisadores do teatro de animação e membros do Grupo Sobrevento.

TEATRO de GRUPO em FOCO

"Não sabíamos fazer nada - até hoje não sabemos - e ele nos disse que era justamente disso o que precisava".

Sala de *Estar*
em cena a Atriz Sueli Andrade

Escombros
em cena Maurício Santana
e Sandra Vargas

São Manuel Bueno, Mártir
em cena Maurício Santana

Mozart Moments
com Sandra Vargas ,
Luiz André Cherubini
e Miguel Vellinho

O Theatro de Brinquedo
com Miguel Vellinho, Sandra Vargas ,
Luiz André Cherubini e Alzira Andrade

Escombros
na foto a atriz: Liana Yuri

Escombros
com os atores Daniel Viana, Sueli Andrade e Liana Yuri

Zão e Zoraida
em *Mapa para brincar* - 2018
Direção de Jonas Picoli

TEATRO de GRUPO em FOCO

GRUPO UEBA

Aline Zilli*

TEATRO de GRUPO em FOCO

Em tempos de “Modernidade Líquida”, onde tudo se esvai e perde o valor como num piscar de olhos, manter a arte viva em um coletivo teatral por 15 primaveras não é tarefa fácil. O Grupo Ueba Produtos Notáveis perpassa do efêmero fazer teatral para habitar o imaginário permanente de sua aldeia, e dela cantar e encantar o mundo, como profetiza Leon Tolstói.

É neste fazer local e global que o Grupo Ueba Produtos Notáveis firma sua existência a partir de sua sede, a fria e maquinosa Caxias do Sul, encravada na Serra Gaúcha. Pujante na colonização italiana, atualmente miscigenada, é um grande centro metalúrgico do país, a cidade inspira a versatilidade do grupo que, assim como o imigrante, está sempre em movimento buscando novos territórios, sejam geográficos ou no imaginário daqueles com que se relaciona.

A mãe e o monstro

Fundado em 2004 pelo casal Jonas Piccoli e Aline Zilli, o grupo delimitou como norte o fato de não ter fronteiras. Esta ideia faz com que o Grupo esteja sempre em aprendizagem e inovação, sejam de novas técnicas do fazer artístico multifacetado, a exploração de novos campos e linguagens, seja guinando sua abrangência a outras formas de navegar com seu público ou ocupar novos espaços.

A inquietação da dupla fundadora fez com que no início de suas atividades a atuação teatral fosse das mais amplas possíveis. Das apresentações de cunho educativo em escolas e empresas às brincadeiras na palhaçaria, das animações de eventos à visitação hospitalar, das pernas de pau às experimentações mais densas falando de mazelas humanas. A exploração destes variados campos levou o grupo a definição de duas importantes vertentes do seu trabalho: o teatro em todos os lugares, e o riso como agente de reflexão.

Os espetáculos embrionados pelo Grupo Ueba Produtos Notáveis tem uma forma inusitada, simples, direta e poética de se comunicar com seu público, transpondo a quarta parede e utilizando os espaços alternativos para potencializar a ação teatral e a interação público-ator. Mesmo no palco os atores transpassam limites e tem como marca o estado de jogo e o improviso como forma de ter sua arte viva, para além do vivenciado na repetição da exibição do seu repertório, composto atualmente de dez peças.

Com o passar do tempo o Ueba optou por ter a rua, o espaço público, como seu principal palco, acreditando assim poder diminuir as distâncias entre as classes sociais e assim fazer toda plateia jogar junto com o jogo de faz de conta dos atores, nivelando os saberes e as diferenças, tornando todos iguais diante dos temas de seus espetáculos. Neste sentido descobriu que através do riso poderia acessar o campo da imaginação, e lá poderia semear um pouco do seu pensar sobre o mundo e o que lhes impactava.

Com sua arte na rua o Grupo Ueba Produtos Notáveis firmou mais ainda seu pé na estrada. Com sua trupe composta de seis artistas, e alguns convidados, passou a realizar circuitos de apresentações no interior de Caxias do Sul, apresentando-se por localidades distantes e ainda de ares coloniais. Circulou por mais de trezentos municípios no Rio Grande do Sul e logo conquistou seu espaço nacional, passando por mais 14 estados do Brasil. Nesta jornada também alçou voos internacionais com pouso no Chile, Venezuela, Uruguai e Itália, onde esteve para aperfeiçoamento e apresentações.

MARCAS DO GRUPO

Ao longo de sua trajetória, marcada também por intercâmbio com coletivos nacionais e internacionais das mais diversas linguagens, o grupo então percebe que sua arte começa a ter alguns elementos de identificação de uma espécie de linha estética-autoral.

A dramaturgia passa a ser mais elaborada e fixa alguns elementos como a predileção de trazer a leitura de clássicos para a cena contemporânea, com os espetáculos de Shakespeare, o clássico texto de Miguel de Cervantes e mais recentemente *Moby Dick*, de Hermam Melville, abordado através do espetáculo *As Aventuras do Fusca à Vela*. Este último criado e dirigido por Jonas Piccoli com dramaturgia colaborativa de Márcio Silveira.

As obras levadas a rua passam a carregar algumas marcas indeléveis do grupo. O uso da comicidade, seja através da palhaçaria do clássico *Zão e Zoraida* ou mesmo da bufonaria presente em *A Mãe e o Monstro* que, usado em pitadas precisas e vorazes, geram o riso da identificação ou da reflexão na busca por mudança de comportamentos. Os temas levados à cena variam da leveza da amizade à importância da leitura, até assuntos mais complexos e pesados como violência contra mulher, machismo, abuso de poder, vingança, preconceitos, entre outros aspectos, sempre exploradas de forma sutil através dos diversos recursos cênicos explorados em suas obras.

Uma reconhecida marca do Grupo Ueba Produtos Notáveis é o uso de formas animadas para potencializar sua atuação na rua. Os elementos ressignificados abrem um campo lúdico entre atores-manipuladores e a plateia, a imaginação é amplamente ativada, estabelecendo uma espécie de transe em conexão. Exemplo disto é cena do aparecimento de uma sereia voadora ou mesmo de ferozes tubarões atiçando a plateia em *As Aventuras do Fusca à Vela*. O próprio veículo Fusca torna-se uma forma animada, e diante da plateia deixa de estar em um ferro-velho e joga-se no mar, transformando-se primeiro em embarcação e por fim em uma baleia. Imagens potentes e inesquecíveis diante do olhar do espectador.

> **"Os elementos ressignificados abrem um campo lúdico entre atores-manipuladores e a plateia."**

As aventuras do Fusca à vela em Passo Fundo

Fábulas do Sul

As aventuras do Fusca à Vela

As aventuras do Fusca à Vela

Outros espetáculos também carregam essa marca do grupo, como o recente Fábulas do Sul, relendo as lendas do pampa gaúcho, traz à cena um cavalo mecatrônico em proporções reais. Ou porongos que viram a casa do índio Mbororé e que adicionado de um tecido se transformam na cobra M-boitatá. Neste espetáculo também há um valoroso uso de máscaras para distinção de personagens, três atores dividem sete arquétipos, além do boneco de manipulação direta que dá vida ao Negrinho do Pastoreio, tradicional lenda gaúcha. E assim o grupo segue contando da sua aldeia para falar ao mundo.

Além das precisas manipulações de objetos e do uso da comicidade para abordar temas sensíveis, outra marca que tem sido percebida é a experimentação estética do Steampunk. Trata-se de um gênero da ficção científica, já há muito explorado na literatura e cinema, que ambienta a obra em um mundo alternativo, em que a evolução da eletricidade e vapor delimitou o avanço científico da época, século XIX, como uma espécie de retrofuturismo. O Grupo Ueba investe na utilização de muitos tipos de materiais como metal, couros e madeiras, numa gama de tons ferrosos e alaranjados que conferem um ar metálico-puído de uma dura-leveza aos elementos da cenografia cheia de traquitanas, assim como das vestimentas.

O ESPECTADOR COMO LEITOR

O espectador teatral é entendido pelo Grupo Ueba como um leitor privilegiado que utiliza todos os seus sentidos sensoriais. Os espetáculos são criados fornecendo elementos que contem uma história, seja pela narrativa verbal entre as personagens, pela unicidade estética de todos os elementos que despertam sensações variadas ou pela forma com que se transformam diante dos olhares atentos de crianças e adultos. A narrativa é oferecida ao espectador sem que isso o limite, ele é acionado a ativar sua imaginação e preencher lacunas com suas experiências de vida, sonhos ou anseios em um processo coletivo. Na literatura mecanismos semelhantes convidam o público ao fantasioso. Diálogos nas páginas de um livro, assim como no palco, revelam histórias, conflitos e territórios humanos que ativam a memória, a reflexão e os sentidos.

Seja na cena ou na literatura, o sujeito está intimamente solicitado a ativar o imaginário para absorver a obra. Desta forma o grupo também lançou-se ao desafio de gerir a Editora Ueba, que publica essencialmente as obras vinculadas ao coletivo teatral. Aqui o destaque é o caminho o inverso ao tradicional: primeiro vêm o espetáculo teatral, depois o livro. Jonas faz a dramaturgia de gabinete, leva para a cena em que propõe criação colaborativa com elenco, enquanto também faz às vezes de ator e diretor. Espetáculo estreado é prato cheio para ele retomar a história colocando-a no papel e conferindo ao livro outras nuances.

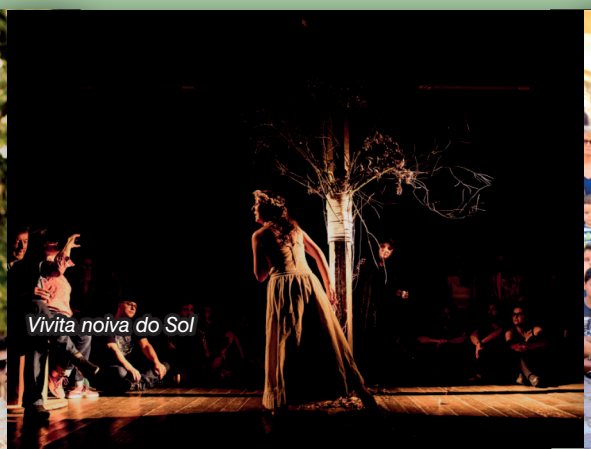
Esta transversalidade propõe ao leitor ser espectador, ou ao espectador ser leitor. E este amplo contato com a obra permite que o efêmero do teatro perdure por uma experiência mais longa e potencialmente vívida através das páginas portáteis dos livros, que talvez cheguem aonde o teatro não possa estar.

MOINHO DA CASCATA

Se para ser universal é preciso cantar a sua aldeia, o Grupo Ueba sempre esteve no caminho certo. No ano de 2012 o grupo lança o espetáculo *Radicci e Genoveva – em a vida de casal nón é fácil*, inspirada nos personagens típicos da imigração italiana em Caxias do Sul, trazendo para cena as peripécias de um casal e suas afiadas relações no jogo do augusto e do branco. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência. É durante o processo de ensaio deste espetáculo, que fala sobre sua própria aldeia, que a dupla Jonas e Aline conhece o Moinho da Cascata, até então em situação de abandono para, dois anos depois, passar a ser sua sede.

A história do Moinho da Cascata é tão visionária quanto a trajetória do grupo Ueba. O local é tombado como patrimônio histórico de Caxias do Sul, sendo a primeira edificação a gerar energia elétrica na cidade, talvez uma metáfora para sua nova função, estar gerando energia através da arte, a partir da sua transformação em centro cultural pela trupe.

A mãe e o monstro


Vivita noiva do Sol

As aventuras do Fusca à Vela

"...o Grupo (...) abriu as portas do prédio convidando a comunidade a participar de suas apresentações".

Grupo Ueba
Produtos notáveis em cena

O prédio do antigo moinho de grãos e energia fica em área descentralizada às margens do Arroio Tega, em uma região entre um bairro nobre e populoso e área de ocupação Cohab. Era comum que o espaço sofresse constante depredação de suas vidraças e tentativas de invasão de suas dependências. Em sua primeira ação de ocupação o Grupo Ueba Produtos Notáveis abriu as portas do prédio convidando a comunidade a participar de suas apresentações e de convidados, desta forma aproximou-se do público vizinho e passou a promover atrações com frequência, culminando na Mostra Arte na Margem, em qual apresenta o repertório do grupo gratuitamente. Estas ações de inclusão e democratização do acesso à arte garantiu tranquilidade ao coletivo e respeito e apropriação do espaço pela comunidade, que abraça as atividades há 7 anos.

O Moinho da Cascata foi recentemente palco para contar a história da jovem Vivita Cartier, falecida por tuberculose no início do século XIX, artista multifacetada com uma intrigante história de vida e uma intensa obra poética que acaba por inspirar um espetáculo de ocupação do espaço. O Grupo Ueba lança então o espetáculo *Vivita – a Noiva do Sol* no centenário de sua morte, em 2019, e convida o público a deslocar-se pelos 1.200 metros do Centro Cultural Moinho da Cascata – divididos em três andares e seu extenso pátio – para acompanhar a vida desta jovem feminista à frente do seu tempo, marcando assim a história do prédio, da cidade e sua própria história na aldeia global.

PRIMAVERAS

O Grupo Ueba Produtos Notáveis segue ativando o imaginário, usando as fragilidades e mazelas do mundo como fertilizante para que suas criações floresçam ao longo destas 15 primaveras, pois como já dizia a antiga canção italiana: “de um diamante não nasce nada, mas do estrume nascem flores”. Ciclo após ciclo o coletivo segue em constante transformação, pesquisa e criação para florir, pois acredita na importância do teatro, especialmente o feito na rua por sua característica cidadã, transversal e democrática, como agente de transformação social do indivíduo e da sociedade.

As intervenções artísticas ao ar livre ou em espaços alternativos, seja em um fusca, em uma torre, com um clássico de Shakespeare ou uma dramaturgia própria, costumam quebrar a lógica do cotidiano através do poético e com isso talvez o espectador possa ser inundado por sensações não vivenciadas antes, ampliando sua dimensão perceptiva e de senso crítico. Assim o espectador assume sua condição de sujeito ativo no processo artístico e cultural, capacidade acionada especialmente pelas artes presenciais.

É no campo da resistência artística através da poética que o Grupo Ueba vem persistindo e atuando de forma filosófica, destemida, abrangente, versátil e pujante, potencializando os encontros com seu público através da literatura e do teatro. São 15 anos semeando arte para que se possa colher frutos num território de justiça social instigado pela arte e pela dedicação do seu fazer cultural. Que o efêmero fazer teatral possa sempre ser combustível nesta contínua e consolidada trajetória do Grupo Ueba Produtos Notáveis.

***Aline Zilli** é atriz e produtora cultural há 15 anos, tem sua formação ligada a comunicação social e gestão cultural. É uma das fundadoras do Grupo Ueba Produtos Notáveis e também atua na gestão do Centro Cultural Moinho da Cascata.

DOSSIÊ

ESPECIAL

CULTURA VIVA COMUNITÁRIA
E AS POLÍTICAS CULTURAIS
NA AMÉRICA LATINA

Alexandre Santini*

Participação de jovem liderança indígena
I Encontro de Juventude e Midialivrismo
no Rio de Janeiro em 2015

DOSSIÊ
ESPECIAL

Participação de jovem liderança indígena I Encontro de Juventude e Midialivrismo no Rio de Janeiro em 2015

Ao abordar a trajetória de construção do conceito e de um movimento de Cultura Viva Comunitária na América Latina, temos como premissa que as políticas culturais se inscrevem em uma perspectiva mais ampla do que o campo estrito da produção artística ou da democratização do acesso a bens, produtos e serviços culturais. Trata-se, como aponta Victor Vich, de "posicionar a cultura como agente de transformação social e revelar a dimensão cultural de fenômenos aparentemente não culturais" (2012). Neste sentido, é necessário pensar a cultura relacionada aos fenômenos sociais, estabelecendo conexões com os processos políticos em curso na sociedade, e analisar em que medida as Políticas Culturais interferem na construção efetiva de outras sociabilidades, projetos e modelos de ação política.

Nesta perspectiva, trabalharemos a partir de um recorte das Políticas Culturais que tem sua centralidade no conceito de Cidadania Cultural, ressaltando a participação de sujeitos sociais que se organizam como atores políticos, em processos que envolvem desde pautas e demandas relativas a políticas públicas de cultura em nível local e nacional, até a luta pela obtenção, afirmação e ampliação de direitos culturais e sociais mais vasto, bem como de novos paradigmas civilizatórios e a disputa por projetos de sociedade.

A Cultura Viva Comunitária na América Latina teve como elemento detonador o surgimento do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura no Brasil, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010). Esta política pública, que no auge de sua implementação chegou a envolver cerca de 4 mil organizações e iniciativas de cultura comunitária, engendrou processos de participação e articulação, onde atores da sociedade civil, provocados pelo Estado, se articularam no sentido de incidir concretamente em processos de implementação de políticas públicas de cultura, possibilitando a inserção do debate das Políticas Culturais com maior ênfase na agenda pública e no cenário político do país durante ao menos uma década.

Essa conjuntura vivida no Brasil chamou a atenção de gestores e agentes culturais de cidades e países da América Latina, que passavam por processos políticos similares, com realidades sociais e culturais comuns, e sobretudo compartilhavam paradigmas que aproximavam a experiência brasileira de outras iniciativas em países latino-americanos:

> Somos experiencias que creemos firmemente en la posibilidad y en la necesidad de reconstruir la acción política y la sociedad en un nuevo paradigma que desde abajo de la sociedad recree el ejercicio de poder tanto del estado, como de la sociedad civil, como de los partidos y movimientos políticos, comprometiéndonos a establecer relaciones más dinámicas, horizontales y democráticas entre todos estos actores. [...] Creemos que estas iniciativas deben estar guiadas por la práctica de la ciudadanía cultural y el fortalecimiento de los derechos culturales en la perspectiva de la democratización cultural (CULTURA VIVA COMUNITARIA, 2013, p. 22).

> **... houve durante este período histórico a reconfiguração de uma agenda social e política latino-americana...**

Em pouco mais de uma década, esta construção continental em torno da Cultura Viva Comunitária obteve resultados expressivos. A realização de 4 Congressos latino-americanos, incidência em fóruns e organismos internacionais, experiências de políticas públicas em cidades e países da América Latina, criação do programa intergovernamental IberCultura Viva, entre outros logros importantes. Trata-se, provavelmente, da mais consolidada experiência de construção de um repertório comum para o pensamento e a prática em torno de políticas culturais na América Latina.

CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO LATINO-AMERICANO

A primeira década do século XXI na América Latina é caracterizada por um ciclo de estabilidade democrática, representando à época a superação de um histórico de instabilidade e autoritarismo no continente. Esse período caracterizou-se, também, por um alinhamento político mais à esquerda entre os governos da América Latina, em contraposição ao período imediatamente anterior na década de 90, quando o receituário econômico neoliberal pautou as diretrizes política e econômica dos governos nacionais dos países latino-americanos.

Em que pesem as diferentes realidades de cada país, as diferenças de orientação político-ideológica dos governos deste período, e mesmo do rumo posterior da conjuntura política em cada país, houve durante este período histórico a reconfiguração de uma agenda social e política latino-americana, trazendo à tona processos históricos de resistência e afirmação de direitos latentes no continente:

Una rápida mirada sobre la realidad actual latinoamericana nos permite establecer un conjunto de elementos comunes y regionales. Por un lado, las últimas décadas han sido el escenario temporal de la irrupción de movimientos populares y democráticos en capacidad de acceder y gestionar el Poder del Estado en algunos lugares, en gran medida en reacción al funesto despliegue de los neoliberalismos ultramontanos en varios de nuestros países durante la década del 90. Esa aparición ha permitido el resurgimiento de núcleos discursivos y acciones institucionales con una resonancia positiva en aquellas organizaciones y referencias ligadas a la tradición de la búsqueda de una Patria Grande latinoamericana, emancipada de los imperialismos y con una justicia social efectiva en la vida cotidiana. En estos últimos quince años abundaron las acciones continentales y nacionales vertebradas en torno de estas grandes y queridas banderas populares, acompañadas de no pocas reformas políticas de importancia (leyes de democratización de los medios de comunicación, reformas constitucionales, programas sociales de mayor cobertura social, visibilización de nuestros pueblos originarios, posturas diferentes frente a los organismos multilaterales de crédito, etc.) (BALÁN, 2015, p. 29).

Os traços comuns entre os países latino-americanos são muitos: questões históricas, políticas e culturais, uma unidade linguística que abrange quase a totalidade dos países da região, mas sobretudo problemáticas econômicas e sociais semelhantes, que incitam a procura por uma visão de conjunto. A unidade latino-americana é sobretudo um projeto político, que dá norte e substância a um discurso, a uma construção histórica em processo. No entanto, apesar dos avanços políticos, sociais e econômicos obtidos durante a primeira década do século XXI na América Latina, foram evidentes os limites dessas experiências em promover reformas estruturais, seja no sentido de uma ruptura com o modelo de desenvolvimento do capitalismo industrial e financeiro, na redução efetiva da desigualdade social, na constituição de instrumentos de democracia direta e participativa, e mesmo, no âmbito das Políticas Culturais, de ir além da promoção e da democratização do acesso a bens e serviços.

“As experiências de Cultura Viva Comunitária em diversos países e cidades latino-americanos contribuíram, nos níveis discursivo, programático e ético...”

Sin embargo, muy limitada seria nuestra visión si no dijéramos también que esas acciones no han intentado vertebrar otro modelo de Desarrollo Alternativo al presentado por el Capitalismo Global en su fase actual para nuestro continente; mientras el PBI de nuestros países experimentó un crecimiento de 100% en las últimas décadas [...] en el marco de un modelo de desarrollo protagonizado por el capital global y extranjero, que mantiene niveles escandalosos de endeudamiento de nuestros estados, que dilapida nuestros bienes comunes y saquea nuestros recursos. Con desparejos niveles en los distintos países, tampoco se han logrado avances importantes en la transformación de nuestras instituciones; las Consultas Populares y otras herramientas de Democracia Participativa sólo tuvieron una sistematicidad atendible en países como Bolivia y Venezuela, siendo prácticamente inexistentes en el resto del continente. Las prácticas delegativas y de consumo fueron consolidadas como la dinámica fundante por estos gobiernos en el campo cultural y ciudadano, en la economía cotidiana y, por ende, en el terreno del arte y de la comunicación, permitiendo en todo caso una mayor exposición de la narrativa de izquierda, pero sin alterar los circuitos de producción y distribución de bienes culturales (BALAN, 2015, p. 29-30).

DOSSIÊ ESPECIAL

As experiências de Cultura Viva Comunitária em diversos países e cidades latino-americanos contribuíram, nos níveis discursivo, programático e ético, para a construção de um novo modo de pensar as Políticas Culturais na América Latina, experimentado a partir de

nossa realidade comum. Políticas Culturais em um sentido amplo, alargado, que se relaciona com a construção de modos de vida, sociabilidade e com as noções de identidade, território e comunidade.

A visibilização e fortalecimento destas experiências se tornam possíveis no contexto de um processo histórico de avanços e conquistas sociais da primeira década do século XXI na América Latina. Ao mesmo tempo, quando tais experiências introduzem em seu horizonte ético e conceitual as epistemologias da descolonização e do *buén vivir,* apontam criticamente para os limites e contradições de um modelo desenvolvimentista baseado na acumulação de bens, no aumento do consumo e na superexploração da natureza. O movimento latino-americano de Cultura Viva Comunitária passa, portanto, a dialogar com outros paradigmas civilizatórios e aspirar por outro modelo de desenvolvimento, que podem ser resumidos em três conceitos-chave: descolonização, despatriarcalização e desmonetização.

DEFININDO CULTURA COMUNITÁRIA

As organizações e coletivos culturais comunitários fazem parte da realidade social da América Latina. Estima-se que são mais de 120 mil em todo o continente. São rádios comunitárias, grupos de teatro amador, museus de bairro, bibliotecas populares, festas e celebrações de vizinhança, circo social, coletivos urbanos de rap e hip-hop, manifestações da cultura tradicional com forte vínculo comunitário, e toda uma diversidade de expressões, de acordo com a característica e a realidade de cada região ou país. Fato é que, seja nas pequenas cidades e vilas ou nos grandes aglomerados urbanos periféricos, existem estes grupos ativos que, através do jogo, da criação cultural, da comunicação popular e das celebrações comunitárias, buscam sensibilizar o espaço público de seus territórios e convocar a participação coletiva. Mais de 200 milhões de latino-americanos participam dessas atividades culturais comunitárias em repetidas ocasiões durante cada ano.

Existem, no entanto, uma gama de sentidos e concepções de comunidade que perpassam a construção do conceito de Cultura Viva Comunitária. Um primeiro aspecto a ressaltar é que a noção do Comunitário, aqui, vai além de habitar e coexistir em um determinado território. Atribui-se aqui um sentido mais amplo à ideia de comunidade, enquanto espaço de construção de laços de coletividade, pertencimento e solidariedade. Esta noção do comunitário está relacionada também às noções de "bem comum" e de "*buén vivir*", expressões que remetem a conceitos, práticas e modos de vida adotados pelas comunidades indígenas e povos originários do continente latino-americano.

O pesquisador e ex-assessor de Políticas Culturais da (UNESCO) Jairo Castrillón Roldán, um dos articuladores da política de Cultura Viva Comunitária na Cidade de Medellín, Colômbia, oferece-nos uma abordagem interessante sobre as noções de comunidade que permeiam a construção do conceito de Cultura Viva Comunitária:

> Comunidade é uma palavra composta entre comum e unidade. As palavras comunhão e comunicação estão relacionadas a ela. Sob essa perspectiva, nem todo morador de um território se torna uma comunidade. Para falar de comunidade, em vez de um conjunto de colonos, deve haver uma consciência de unidade e interação em um determinado grupo humano.
> A comunidade é um grupo de pessoas que interagem e compartilham um território, história e elementos comuns (linguagem e modos de falar, costumes, valores), interesses, alguns problemas comuns e necessidades e potencialidades. As comunidades desenvolvem na coexistência elementos de identidade que a diferenciam de outros grupos humanos. Alguns símbolos e sinais compartilhados. As comunidades podem ser configuradas por identidade ideológica, idade, vizinhança ou localização geográfica, status social, funções, interesses, etc.

Ação do Quilombo do Sopapo no RS

Mas além de tudo isso e especialmente na comunidade há relação comum, trabalhando em conjunto com base em projetos comuns. Existe um senso de coletividade. Na comunidade, prevalece o comum sobre o particular, o sujeito na frente do indivíduo. Na comunidade há mutualidade, acompanhamento, solidariedade entre eles. Viver em comunidade enriquece a vida e dá sentido à existência. [...] Assim, a noção de comunidade não pode ser limitado a um determinado estrato socioeconômico ou cultural, mas é possível e necessário em qualquer área onde há seres humanos. Em outras palavras, embora seja mais comum em populações de baixa renda e necessidades comuns, a construção de comunidade pode (e deve) ocorrer em qualquer contexto humano (Roldan, 2013, p. 58-59. Tradução própria).

"... culturais comunitárias são aquelas que desenvolvem processos culturais permanentes em seus territórios."

Trata-se aqui, de uma visão de comunidade que consubstancia e é alimentada por um projeto político e social mais amplo, pela compreensão de um modo de vida em que a dimensão coletiva prepondera sobre o individual, e que abarca não só a coexistência territorial, mas a construção de laços de memória e identidade, de um espaço comum compartilhado. Abrange ainda uma dimensão extraterritorial, na medida em que permite a existência de laços comunitários pautados em identidades geracionais, de gênero, étnicas, de interesses, etc. Uma definição ao mesmo tempo ampla e estrita, que integra o espaço territorial ao espaço simbólico onde se constituem os elementos que dão substância e sentido comum a uma vida comunitária.

DOSSIÊ ESPECIAL

Organizações culturais comunitárias são aquelas que desenvolvem processos culturais permanentes em seus territórios e não estão diretamente vinculadas ao âmbito estatal ou ao mercado de bens, produtos e serviços culturais. A autonomia em relação ao Estado, por sua vez, não prescinde de processos de organização política autônoma, nem tampouco de uma incidência concreta juntos aos Estados nacionais e governos locais em torno da construção de políticas públicas. Nas múltiplas experiências de Cultura Comunitária na América Latina, cabe destacar a valorização que as organizações envolvidas fazem do papel estratégico do Estado, ainda que em muitos casos persista uma certa desconfiança ou resistência a dialogar em âmbito institucional. A descontinuidade das políticas culturais, devido às mudanças de governo ou de ênfase dentro de um mesmo ciclo governamental, é também fator que cria instabilidade e dificuldades na relação das organizações da sociedade civil com o Estado.

A Cultura Viva Comunitária, enquanto conceito que vem sendo adotado na elaboração, implementação e construção de processos sociais e Políticas Culturais na América Latina, inverte a lógica que norteou a criação do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura no Brasil. Estes surgem como uma ação do Estado em direção à sociedade, como políticas públicas de democratização e ampliação da Cidadania Cultural. O conceito de Cultura Viva Comunitária, embora tenha sido inspirado por processos construídos em torno de políticas públicas, incluindo a própria experiência brasileira, surge como uma elaboração da sociedade, em direção ao Estado. Neste sentido, sua vinculação com os processos culturais que já vinham sendo desenvolvidos pela própria sociedade é um elemento que nos possibilita compreender como, em pouco tempo, experiências de políticas públicas baseadas neste conceito se revelaram pertinentes e eficazes em contextos diversos de países latino-americanos, cujas problemáticas e realidades sociais, tão complexas quanto comuns, incitam a procura por uma visão de conjunto.

Assalto poético a La Paz d
de Cultura Viva e Comunit

MOVIMENTO LATINO-AMERICANO DE CULTURA VIVA COMUNITÁRIA

Na experiência brasileira do Programa Cultura Viva, identificamos diversos momentos em que os atores sociais articulados em torno dos Pontos de Cultura, ainda que com níveis de envolvimento e participação distintos entre si, atuaram politicamente como um movimento social de novo tipo, em uma perspectiva de cidadania ampliada. Isso se deu em encontros nacionais como as TEIAS, na construção de espaços organizativos próprios como a Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, na interlocução organizada com os gestores públicos, na co-criação de políticas públicas, na elaboração de reflexões sobre a relação entre Estado e sociedade e, finalmente, no processo que levou à construção de um marco legal próprio para os Pontos de Cultura, a Lei 13.018/2014, que institui a Política Nacional de Cultura Viva.

A experiência organizativa da rede Plataforma Puente é um processo de articulação e mobilização continental de organizações culturais em torno do conceito de Cultura Viva Comunitária. Esta rede teve um papel fundamental na formulação de uma identidade discursiva e de uma elaboração conceitual que influenciou tanto na implementação de políticas em nível local e nacional, como na ação de incidência destes atores em fóruns e em organismos internacionais, em um processo que ensejou a realização dos Congressos Latino-Americanos de Cultura Viva Comunitária e a criação do programa intergovernamental IberCultura Viva, ao longo da segunda década do século XXI. Cabe destacar que diversos atores envolvidos neste processo de articulação continental vieram a ocupar, em determinados momentos, postos-chave na gestão de políticas públicas em nível nacional e local em seus países, e procuraram, na medida de suas possibilidades e dos limites da ação estatal, construir uma agenda de gestão amparada na promoção do diálogo permanente e da criação de espaços de participação que envolvessem as organizações culturais comunitárias.

Na trajetória da Plataforma Puente Cultura Viva Comunitária enquanto processo de articulação continental, verificamos a persistência de alguns eixos de atuação, com ênfase maior ou menor em alguns conforme o período e as diferentes realidades locais e nacionais:

1. Promoção e incidência no desenvolvimento de políticas públicas em nível nacional e local nos diversos países, fomentando a criação de marcos legais específicos e de percentuais orçamentários destinados ao fomento direto das organizações e experiências de cultura comunitária.

2. Participação em fóruns da sociedade civil e espaços de organismos internacionais, fomentando o tema da Cultura Viva Comunitária em sua relação com as esferas política, econômica e ambiental, compreendendo a transversalidade da cultura em relação aos diferentes aspectos da vida social.

3. Criação de espaços organizativos autônomos em nível continental, no sentido de promover uma maior articulação entre as iniciativas de cultura comunitária, em uma construção discursiva e um movimento latino-americano de Cultura Viva Comunitária.

Cabe destacar, neste processo, a importância das 4 edições realizadas dos Congressos Latino-Americanos de Cultura Viva Comunitária em La Paz (2013), El Salvador (2015), Quito (2017) e Argentina (2019). A criação deste Fórum próprio e organizado de forma autônoma pelas organizações e redes culturais comunitárias, foi decisiva para a consolidação da narrativa desenvolvida pela Plataforma Puente Cultura Viva Comunitária desde a sua origem em 2010, em encontro realizado na cidade de Medellín. Os Congressos têm contado com a participação expressiva de delegações de países como Argentina, Peru, Colômbia, Brasil, El Salvador, Costa Rica, México, e participações de uma média de 17 a 20 países em cada uma de suas edições. A preparação e a construção dos Congressos, embora conte com o apoio e o acompanhamento de representantes dos demais países, é um processo levado a cabo pelas organizações e redes de Cultura Viva Comunitária do país-sede, o que termina por contribuir para o fortalecimento organizativo e da articulação do movimento em nível nacional.

DOSSIÊ ESPECIAL

Os Congressos
com a participaç
delegações de país
Peru, Colôm
El Salvador,
México, e partic
média de 17

CONCLUSÕES

O que depreendemos deste processo de desenvolvimento dos conceitos e das políticas públicas de Cultura Viva Comunitária, assim como da articulação continental de agentes culturais latino-americanos em torno do tema, é que este conceito traduz uma visão de Políticas Culturais que considera o direito à cultura como parte de um projeto mais amplo de uma cultura de direitos. O tema da cultura não pode ser pensado em separado de um processo de construção de valores, de uma ética e de um projeto de sociedade. Projeto este que compreende um outro modelo de desenvolvimento, alternativo à lógica do individualismo, do consumo e da exploração predatória do meio ambiente.

Por fim, cabe considerar que, para o desenvolvimento de Políticas Culturais de base comunitária, que estimulem o protagonismo social e o reconhecimento dos direitos culturais, é fundamental a existência de um ambiente democrático. Tratam-se de experiências que interpelam o papel do Estado, no sentido de uma ampliação dos espaços de participação cidadã, de diálogo, incidência e organização política. E não estamos falando somente da democracia formal e representativa, embora mesmo esta seja condição fundamental, mas de um Estado democratizador, no sentido de compreensão do seu papel na efetivação dos direitos sociais, econômicos e culturais da população.

Caravana CVC durante o I Congresso Nacional de Cultura Viva e Comunitária na Argentina

A instabilidade democrática segue sendo um espectro que ronda a América Latina. Ela não se materializa somente na deposição de governos legitimamente eleitos ou na ascensão de projetos políticos conservadores e autoritários, mas também na ruptura e na descontinuidade de políticas públicas reconhecidas e aprovadas pela população. A interrupção de políticas públicas afeta negativamente a sociedade e é nefasta para a democracia. O que vemos, em diversas experiências das políticas de Cultura Viva Comunitária, é que as mudanças de governo em diversos casos produzem interrupções e descontinuidades que configuram retrocessos institucionais.

A América Latina inaugura os anos 20 do século XXI enfrentando um dos maiores desafios da história da humanidade com a pandemia do COVID-19, em uma conjuntura política fragmentada, após o ciclo de governos progressistas iniciado no final dos anos 90 e no início do século XXI. O enfraquecimento desta tendência progressista no continente se deu, em grande medida, pela incapacidade ou impossibilidade desses governos de realizar reformas profundas e estruturais no modelo político e econômico e nos paradigmas de desenvolvimento. A América Latina é atualmente campo de experimentação para novos modelos autoritários e pouco permeáveis à participação popular, cujo exemplo mais eloquente é o Brasil de Bolsonaro, acompanhado por um recrudescimento de correntes políticas paramilitarizadas de extrema-direita, como as que atuaram na deposição do governo de Evo Morales na Bolívia. Em paralelo, os levantes populares no Equador e no Chile, as viradas políticas à esquerda na Argentina e no México, compõem um mosaico político de crises e possibilidades no panorama latino-americano.

s têm contado
ção expressiva de
es como Argentina,
mbia, Brasil,
Costa Rica,
cipações de uma
a 20 países.

Assim, a questão que se coloca neste momento, como desafio, é: em que medida as experiências emancipadoras como a Cultura Viva Comunitária poderão avançar em contextos políticos menos favoráveis a processos desta natureza? Nos últimos anos, agentes sociais e culturais envolvidos em organizações e redes de Cultura Comunitária na América Latina buscaram fortalecer em seus países estratégias de articulação e mecanismos autônomos de organização, no sentido da garantia das conquistas e direitos conquistados, mas principalmente, de manutenção e ampliação dos espaços de potência e poder construídos como fruto de esforços coletivos em processos de longa duração. Políticas como a Cultura Viva Comunitária e os Pontos de Cultura, onde a participação social é fator preponderante e imperativo, só se realizam em contextos democráticos. Neste sentido, a defesa da democracia segue como agenda fundamental e necessária para gestores culturais, artistas, pesquisadores, ativistas, realizadores, e todos que atuam e militam pelo desenvolvimento de Políticas Culturais na América Latina.

***Alexandre Santini** é gestor Cultural, dramaturgo e escritor. Formado em Teoria do Teatro pela UNIRIO e Mestre em Cultura e Territorialidades pela UFF. Foi Diretor de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (2015-2016) e é autor do livro *Cultura Viva Comunitária: Políticas Culturais no Brasil e na América Latina*. Atualmente dirige o Teatro Popular Oscar Niemeyer RJ e coordena a Escola de Políticas Culturais.

REFERÊNCIAS

Vich, Vitor. **Desculturalizar a la Cultura.** 2012.

Balán, Eduardo. “Camino de Los Futuros – Aportes al Consejo Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria”, en Jorge Melguizo (org.), **Cultura Viva Comunitaria: Convivencia para el Bien Común.** Red Salvadoreña de Cultura Viva Comunitaria,

El Salvador. 2015.

Roldán, Jairo Castrillón. “Cultura Viva Comunitaria: La visibilización de un enfoque alternativo para la gestión cultural”, en **La Cultura es Viva y Comunitaria en los barrios y poblados de Nuestra América Latina**. Corporación Cultural Canchimalos, Medellín. 2012.

Cultura Viva Comunitaria. **Compilación de documentos para la reflexión y la incidencia política.** Medellín, Alcaldía de Medellín. 2013.

CULTURA VIVA:
TRAJETÓRIA, CONQUISTAS E OS DESAFIOS
DA REDE RS DE PONTOS DE CULTURA

Leandro Anton*

Sopapo - sonoridade e visibilidade das raízes de nossa Cultura

DOSSIÊ ESPECIAL

Ponto é um lugar ... em qualquer lugar
Ponto de encontro, ponto de vista, ponto de afirmação,
Ponto de cultura
Cultura na alma, cultura no corpo,
cultura na veia que recria o homem, a mulher, recria a massa
Democratizando a cultura
Cria sobre a profanação da terra, cria nas botas do roceiro,
cria nas mãos do sopapeiro
Cria pontos
Pontos que entrelaçando os fios da cultura vão tecendo
nossa linha de tempo e de memória
Tecitura de teias com sons festivos e balanceios de corpos
Serão redes de poema ou poemas em rede?

Denise Flores
(abertura da TEIA Rio Grande do Sul, São Leopoldo,
novembro de 2012)

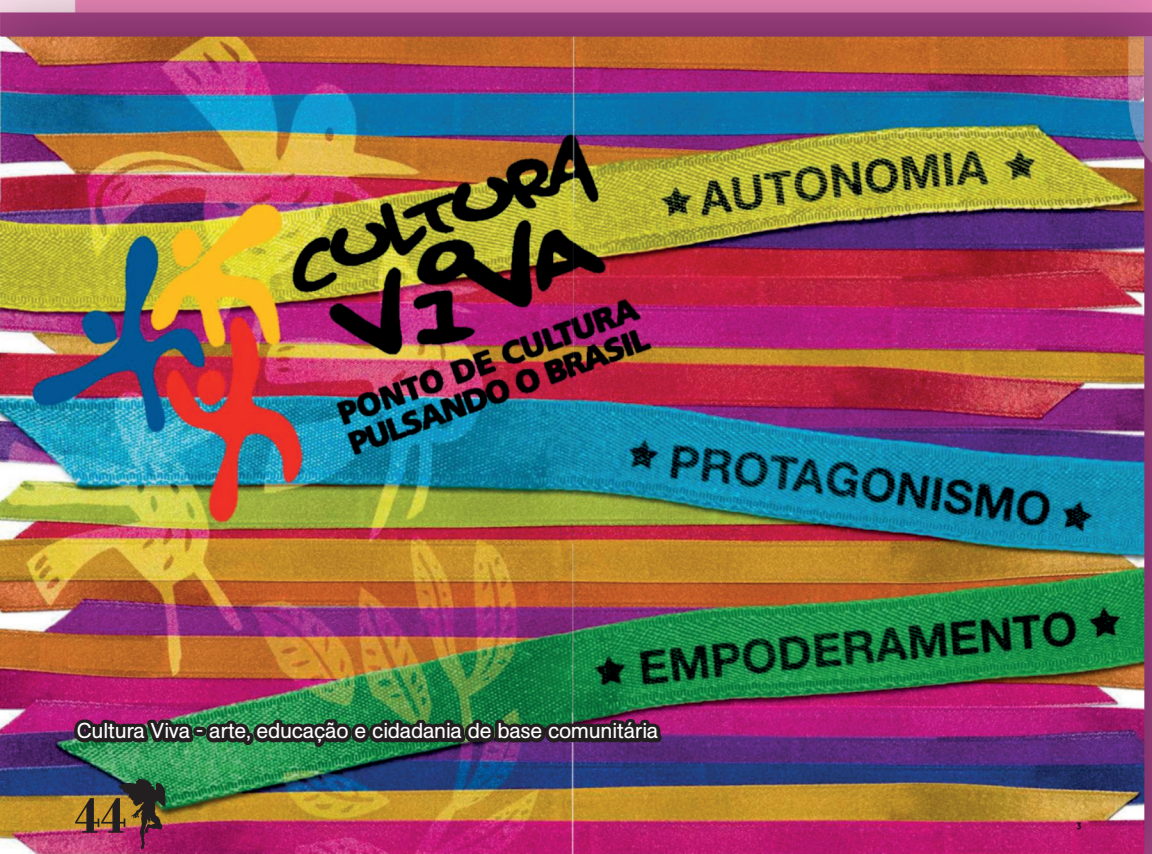
DOSSIÊ ESPECIAL

Em 2004 com a proposição do Programa Cultura Viva teve início a construção de uma política pública cultural inédita no Brasil, que influenciou a construção de estratégias em toda América Latina. Em seu discurso de posse em 02 de janeiro de 2003 Giberto Gil afirmou a importância do estado em abrir caminhos, estimular, abrigar

para fazer uma espécie de ”do-in” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atiçar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta (https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/integra-do-discurso-de-posse-do-ministro-da-cultura-Gilberto-Gil/12/5623).

A proposta defendida no discurso se materializa primeiramente no programa Cultura Viva, onde o estado fomenta intervenções criativas na sociedade brasileira com uma política cultural que reconhece a trajetória de coletivos, organizações e grupos comunitários em todo o território brasileiro. Os Pontos de Cultura estão espraiados alcançando as extremidades, bordas, fronteiras e o interior profundo desse país. Estão em terras indígenas e quilombolas, nos territórios rurais da agricultura familiar e nas periferias urbanas. Desde a implementação do Programa Cultura Viva os Pontos de Cultura têm desenvolvido e experimentado um conceito ampliado de cultura que articula as dimensões simbólicas-identitárias, econômicas (como vetor do desenvolvimento local) e cidadã. Trata-se, portanto, de uma estratégia de fortalecimento da participação e da democracia.

Inicialmente o Cultura Viva os Pontos de Cultura tiveram uma gama de editais de fomento lançados pelo Ministério da Cultura. Posteriormente no Rio Grande do Sul, a partir de 2009, editais municipais passam a ser promovidos – é o caso de cidades como São Leopoldo, Caxias do Sul, Alegrete, Garibaldi, Bento Gonçalves e Canoas, por exemplo. Esse período contou com alguns



Os Pontos de Cultura estão espraiados alcançando as extremidades, bordas, fronteiras e o interior profundo desse país.

tipos específicos de fomento por meio do Ministério da Cultura, que ampliara a participação de atores para ampliar o alcance do fomento transversal das políticas públicas na rede dos Pontos de Cultura. É caso da linha de ação nacional, que procura fomentar a relação da cultura de base comunitária com a saúde e com a educação. No Rio Grande do Sul destacam-se duas experiências nesse contexto. A primeira é a do Grupo Hospitalar Conceição (GHC) e suas unidades básicas de saúde na zona norte de Porto Alegre. A segunda é da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que também passa o operar com pontos de cultura por meio de ação da extensão universitária que envolveram 22 municípios da região do entorno da Laguna dos Patos e fronteira sul do estado. No âmbito estadual houveram dois editais, nos anos de 2012 e 2014, onde a Secretaria de Estado da Cultura financiou ações e reconheceu via editais de fomento 93 organizações culturais distribuídas em 61 municípios e que estão concluindo seus projetos neste ano de 2020. Podemos afirmar que esta trajetória configura o primeiro ciclo do Cultura Viva como um programa.

CULTURA VIVA - UMA POLÍTICA DE ESTADO

Com a aprovação da Lei Cultura Viva, os Pontos e Pontões de Cultura deixam de ser uma política pública de governo e passam a ser uma política pública do estado brasileiro (Lei 13018/2014). Com a lei se consolida o modelo de reconhecimento por parte do estado dessas organizações culturais de base comunitária para a diversidade cultural brasileira. Para promover esse reconhecimento das experiências culturais populares a lei Cultura Viva promulgada em 22 de julho de 2014 instituiu um cadastro nacional dos Pontos e Pontões de Cultura por meio de uma plataforma virtual: a plataforma Cultura Viva. Ela está disponível no seguinte endereço eletrônico: http://www.culturaviva.gov.br./

A plataforma concentra as informações sobre as atividades e organizações culturais de base comunitária e viabiliza um processo de certificação do estado por meio de um processo avaliativo que consiste no coletivo ou entidade cultural acessar a plataforma, fazer seu login e senha e preencher o formulário solicitando que sua trajetória seja avaliada.

A Lei Cultura Viva com sua implementação traz de imediato algumas conquistas: (1) o Cultura Viva é uma política de estado, ou seja, independente da linha de atuação de governos a lei Cultura Viva torna-se um instrumento de luta e de manutenção de direitos culturais e de fomento às organizações de base comunitária; (2) regulamenta um novo instrumento jurídico: O Termo de

> **... a lei Cultura Viva torna-se um instrumento de luta e de manutenção de direitos culturais e de fomento às organizações de base comunitária;**

Compromisso Cultural (TCC) substitui os convênios no repasse dos recursos para as entidades culturais, superando o modelo inadequado para a realidade da cultura no Brasil. O Termo de Compromisso Cultural é um instrumento de repasse específico para os Pontos e Pontões de Cultura, que dispensa a utilização do SICONV; (3) regulamenta a concessão de bolsas a pessoas físicas, visando o desenvolvimento de atividades culturais como residências artísticas e o vínculo junto a Pontos de Cultura e Escolas de Mestras e Mestres Griôs e da Cultura Popular, entre outras ações que podem envolver escolas, universidades e jovens como agentes comunitários de cultura; (4) premiação de projetos, iniciativas, atividades, ou ações de pessoas físicas, entidades e coletivos culturais; (5) é estabelecido o instrumento de reconhecimento, mapeamento e certificação simplificada da Política Nacional Cultura Viva (PNCV) fornecida pelo Ministério da Cultura como Ponto ou Pontão de Cultura a entidades e coletivos culturais. Ou seja, não é necessário ser feito editais de fomento para ser reconhecido como Ponto de Cultura e também coletivos sem CNPJ passam também a serem certificados como Pontos de Cultura e ingressam no universo de organizações culturais de interesse do estado brasileiro para serem fomentados via premiações.

PARTICIPAÇÃO SOCIAL - RELAÇÃO REDE DE PONTOS DE CULTURA E COMITÊ GESTOR DE UMA POLÍTICA PÚBLICA

Com a implementação da Política Nacional Cultura Viva abre-se o caminho para a descentralização da legislação e também a possibilidade de dar início a construção de um sistema nacional de cultura de base comunitária. O Rio Grande do Sul é o primeiro ente federativo a institucionalizar o Cultura Viva em um estado. Em 30 de dezembro de 2014 é sancionada a Lei

14.663/2014, que cria a Política Estadual de Cultura Viva destinada a promover a produção e a difusão da cultura e o acesso aos direitos culturais dos diferentes Grupos e Coletivos, constituindo-se como a política de base comunitária do Sistema Estadual de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.

As legislações estaduais ainda são um desafio, ainda são poucos estados que têm regulamentação local. Elas são importantes para fortalecer o Cultura Viva e promover uma gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil, no sentido de consolidar os princípios da participação social nas políticas culturais. Esta é uma das conquistas da Rede dos Pontos de Cultura e está expressa na nossa lei estadual com a formalização do Comitê Gestor da Política Pública Cultura Viva. Apesar da lei ter sido criada em 2014 no Rio Grande do Sul é somente em setembro de 2019 que o Comitê Gestor da Política Cultura Viva toma posse.

O Comitê Gestor da Política Estadual de Cultura Viva é órgão colegiado com atribuições normativas, deliberativas, consultivas e fiscalizadoras, tendo por finalidade promover a gestão democrática da Política Estadual de Cultura Viva. É composto por 16 representantes titulares, 08 do Poder Público e 08 da sociedade civil, sendo que destes, seis indicações são da Rede dos Pontos. Atualmente o Comitê tem trabalhado na busca de operacionalização de formas de fazer chegar o recurso da lei Aldir Blanc aos Pontos e Pontões de Cultura. Estão entre as atribuições do Comitê a criação e a gestão do Cadastro da Política Estadual de Cultura Viva. É tudo muito novo nesta exitosa trajetória inaugurada em 2004.

OS DESAFIOS A PARTIR DE 2019

O golpe de estado que depôs a presidenta Dilma Roussef em 2016 interrompeu os avanços recém conquistados com a lei 13.018/2014. Com a extinção da participação social pelo atual presidente da república em abril de 2019, os processos de certificação e também de descentralização da gestão da plataforma Cultura Viva para estados e municípios com legislações foi paralisado. A chegada de uma pandemia no final de 2019 e início de 2020 que segue em curso apresentou a importância da conquista e da construção da plataforma de cadastro. A posse do Comitê Estadual abre um caminho para por em prática esta conquista.

A Rede RS dos Pontos de Cultura, que teve seu início em 2004, atualmente tem 203 entidades e coletivos culturais da sociedade civil reconhecidas como espaços culturais de interesse público que estão presentes em 89 municípios conforme cadastro na plataforma Cultura Viva. Elas estão aptas a ter acesso a um subsídio mensal para manutenção de espaços que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social decorrentes da pandemia.

Porém temos outros desafios que estão presentes a partir do momento em que o Comitê Cultura Viva teve seu regimento interno aprovado e publicado em portaria da Secretaria de Estado da Cultura. Entre elas estão todos as conquistas da lei nacional já citadas e que temos como via estado dar consequência, pois não há horizonte para isto via secretaria nacional.

E as mais imediatas e que poderão já dar repercussão em 2021. O Comitê também irá construir em conjunto com a Secretaria Estadual de Cultura: (a) o primeiro plano de investimentos para o Cultura Viva e será a partir da validação do plano setorial e estratégico que teremos que encaminhar dentro da 5ª Conferência Estadual de Cultura, a primeira que estaremos como uma das instâncias do Sistema Estadual de Cultura e com isto visíveis a partir de agora no plano estadual de cultura; (b) promover um observatório no Rio Grande do Sul que possa fortalecer a lei Cultura Viva e a aplicação da Lei Aldir Blanc no contexto da pandemia; (c) celebrar o primeiro Termo de Compromisso Cultural por meio da oralidade, no caso de Pontos e Pontões de Cultura compostos por grupos de culturas tradicionais e originárias, devendo ser, para tanto, registrado em meio audiovisual, conforme o § 3º do art. 23 de nossa lei estadual; (d) manter cotas e ou pontuações diferenciadas em todos editais do Fundo de Apoio à Cultura, como ocorreu no FAC Digital e está previsto no art. 24 da lei 14.663; (e) ter editais de fomento específicos via FAC para o universo já certificado de coletivos e entidades culturais como Pontos e Pontões de Cultura dando consequência ao instrumento de gestão que é o cadastro da plataforma Cultura Viva.

Para nossa Rede Estadual está o desafio de construção de um ator social e político tornando nítida que é uma rede que combate o racismo, a homofobia, o machismo, o patriarcado, que tem compromisso com a descolonização de nossos corpos, uma vez que somos uma rede com terreiros, terras indígenas, quilombos, grupos de teatro, escolas de dança, centro culturais

> **O Comitê Gestor da Política Estadual de Cultura Viva é órgão colegiado com atribuições normativas, deliberativas, consultivas e fiscalizadoras...**

REDE RS PONTOS DE CULTURA

CULTURA VIVA
CULTURA, EDUCAÇÃO E CIDADANIA

Mandala no centro da roda do 9º Fórum Estadual dos Pontos de Cultura do Rio Grande do Sul

DOSSIÊ ESPECIAL

comunitários, centros de tradições gaúchas, assentamentos rurais da reforma agrária, coletivos fotográficos e de audiovisual, bibliotecas comunitárias, rádios comunitárias, escolas de samba, expressões e manifestações culturais de importância para a salvaguarda do patrimônio material e imaterial de nossa cultura. É desta relação e reconhecimento de trajetória destes atores sociais, com expressões organizacionais diversas, transversalizada pelos princípios políticos dos direitos humanos, da democracia participativa, da educação popular, da pedagogia griô e da economia solidária que temos a CULTURA VIVA. É um desafio para a Rede radicalizar sua trajetória de ser reconhecido como espaços artísticos e culturais, com característica identitária de Pontos de Cultura, ou seja, desenvolvemos e articulamos atividades culturais em nossas comunidades de forma contínua e em diálogo/articulação/interação, construindo os nossos territórios como educativos e culturais.

Por isso escutar Gilberto Gil em seu pronunciamento janeiro de 2003 não é nostalgia, é compromisso com os desafios que temos, um deles, é simbólico, a retomada do Ministério da Cultura, ou outro, é pela democracia e nossa dignidade enquanto povo brasileiro:

> […] ou o Brasil acaba com a violência, ou a violência acaba com o Brasil. O Brasil não pode continuar sendo sinônimo de uma aventura generosa, mas sempre interrompida. Ou de uma aventura só nominalmente solidária. Não pode continuar sendo, como dizia Oswald de Andrade, um país de escravos que teimam em ser mulheres e homens livres. Temos de completar a construção da nação. De incorporar os segmentos excluídos. De reduzir as desigualdades que nos atormentam. Ou não teremos como recuperar a nossa dignidade interna, nem como nos afirmar plenamente no mundo (Gilberto Gil, 2003).

***Leandro Anton** é geógrafo, fotógrafo e educador popular. Faz parte da Associação Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo e é coordenador do Comitê Gestor Cultura Viva RS.

TERREIRA DA TRIBO

PONTO DE CULTURA

MUDAR A VIDA-

LUTAR CONTRA A OPRESSÃO

Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

Exercício Cênico sobre o texto *Baden Baden ou a importância de estar de acordo* com a Oficina para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo

DOSSIÊ
ESPECIAL

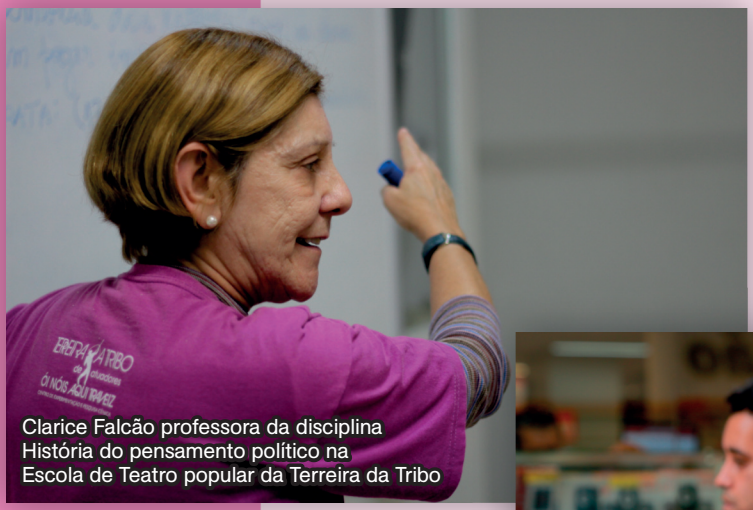
DOSSIÊ
ESPECIAL

Exercício da Oficina de Teatro Livre

A Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um centro cultural criado em 1984 em Porto Alegre. Há onze anos localizada na rua Santos Dumont 1186, no bairro São Geraldo, a Terreira da Tribo abrigou desde a sua origem diversas manifestações culturais como espetáculos de teatro, shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, seminários, debates, performances, celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Reconhecida desde 2014 como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro.

Desde a constituição da Terreira da Tribo o Ói Nóis Aqui Traveiz desenvolve Oficinas Teatrais gratuitas e abertas à comunidade. Esses projetos estão voltados para o processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a formação de plateia, o trabalho com não-atores e a formação de atores. Em todos existe a presença do projeto estético-ideológico da Tribo, que ultrapassa os limites artísticos da cena na busca de uma sociedade mais justa, por isso a preocupação com a formação do cidadão, com consciência político-social, encontra-se no mesmo patamar que a formação artística do ator. A compreensão da importância da arte na formação do indivíduo emancipado, como um instrumento capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógicas do Ói Nóis Aqui Traveiz. Em 1988 a iniciativa adquiriu maior dimensão: surge o Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social, levando as oficinas teatrais até os bairros populares da cidade, com o objetivo de contribuir para a articulação política e cultural das comunidades distantes do centro de Porto Alegre. O Projeto seria um meio de viabilizar movimentos culturais autônomos procurando fortalecer o posicionamento político de uma população imersa em dificuldades. As primeiras experiências foram tentativas de contribuir para a tomada de consciência dos participantes através de jogos teatrais, nas quais eram dramatizados assuntos trazidos pelos próprios oficinandos para, a partir daí, tratar de temas como cidadania e reflexão social. Embora nessas dinâmicas de trabalho de oficinas o teatro fosse o foco central, não havia, num primeiro momento, o objetivo de encenar peças teatrais. Os jogos dramáticos e a improvisação eram meios para estimular a discussão.

No início dos anos 90 o Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social estimulou a criação, pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, do seu Programa de Descentralização da Cultura, que teve as Oficinas de Teatro como a sua âncora fundamental. Foi um momento em que a cidade viveu um período extremamente rico de experiências de arte-educação em diversos bairros. Com o desenvolvimento do Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social, o objetivo da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz passa a ser fomentar a organização de grupos culturais nos bairros. Desde 1988 diversas comunidades viveram a experiência de uma oficina com a Tribo de Atuadores. Na Santa Rosa, Restinga e Humaitá, a partir dessa vivência, grupos culturais se formaram. As oficinas na periferia abriram para um grande número de pessoas um espaço para a sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como potente veículo de formação, informação e transformação social. A partir da experiência desenvolvida com as Oficinas Populares de Teatro, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz constituiu, em 2000, a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo, que oferece à cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, além de seminários e ciclos de debates sobre o teatro.



Clarice Falcão professora da disciplina
História do pensamento político na
Escola de Teatro popular da Terreira da Tribo

Exercício para a rua desenvolvido na
Oficina Popular de Teatro do Bairro São Geraldo

> "... o Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social estimulou a criação, pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, do seu Programa de Descentralização da Cultura..."

AÇÃO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA DE 2014 A 2020

No período de 2014 a 2020 a Terreira da Tribo – Ponto de Cultura desenvolveu diferentes atividades pedagógicas. Dentro da proposta da Escola de Teatro Popular desenvolveu a Oficina Para Formação de Atores, a Oficina de Teatro de Rua – Arte e Política, a Oficina de Teatro Livre, a Oficina de Teatro Ritual, Intercâmbios, Seminários e ciclos de debates sobre a cena contemporânea, além da Ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social.

OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES

Na Oficina Para Formação de Atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de dezoito meses, os encontros se constituem como processos criativos cujo principal objetivo é desenvolver o pensamento de trabalho coletivo em um ambiente de contínuas descobertas, renovar as percepções e valorizar o espaço, o outro, a linguagem, o gestual e suas depurações. Na linha pedagógica adotada pela Tribo, o ato de representar deve ser o resultado de um processo e não uma imposição de formas. A Oficina é dividida em seis disciplinas: Interpretação (9 horas semanais), Improvisação (4 horas semanais), Expressão Corporal (3 horas semanais), Expressão Vocal (2 horas semanais), Teoria e História do Teatro Ocidental (3 horas semanais), História do Teatro Brasileiro (2 horas semanais) e História do Pensamento Político (2 horas semanais). A Interpretação é dividida em dois módulos A e B. No módulo A é estudada as diferentes formas de atuação ou os diversos métodos: a criação da personagem no teatro naturalista de Stanislavski, a personagem tipo que está presente na farsa, a personagem dialética do teatro épico de Brecht e finalmente o estudo do teatro em Artaud e Grotowski. O módulo B constrói a criação a partir das ações físicas em um trabalho próximo do que é realizado na construção da personagem no teatro de vivência da Tribo. O ator e suas possibilidades, movimentos da cena, ação física, ação da emoção e ação da sensação. Trabalhando linguagens e conceitos estéticos. A disciplina de Improvisação, dando asas ao "imaginário" sem jamais desligar-se do real, vai liberar o gesto, a fala e as sonoridades, intensificando a expressão dramática individual e grupal, permitindo uma interação mais estreita e profunda dentro de uma equipe de trabalho. Na Expressão Corporal a criação é desenvolvida em diferentes etapas: consciência corporal (avaliação das próprias facilidades e bloqueios a partir de regras anatômicas universais), observação do outro e relacionamento. Enriquecimento do vocabulário expressivo, da criatividade e busca de superação das dificuldades conscienti-

zadas. A Expressão Vocal busca a descoberta do potencial vocal e sua utilização consciente. Trabalha a respiração, os pontos de ressonância corporal, o canto e a fala. Na Teoria e História do Teatro Ocidental se estuda a dramaturgia desde a sua origem até a cena contemporânea, dando subsídios para a compreensão e interpretação do fenômeno cênico. O teatro no contexto das condições sócio-políticas e inter-relação com outras áreas do conhecimento humano. A História do Teatro Brasileiro estuda as relações teatro-sociedade ao longo da história e da realidade brasileira. É realizada a leitura da dramaturgia nacional do século XX e a discussão sobre o teatro brasileiro contemporâneo. Nas aulas de História do Pensamento Político os oficinandos estudam as correntes do pensamento político e os processos históricos de sua construção. Pressupõe que a História seja instrumento de uma consciência crítica e de transformação do presente. A Oficina Para Formação de Atores proporciona aos oficinandos não somente um estudo rigoroso do ponto de vista técnico como, principalmente, no tocante à construção de uma ética. Não se refere apenas ao exercício da profissão do ator, mas ao seu papel social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA

Na Oficina de Teatro de Rua – Arte e Política, com duração de cinco meses, com 3 a 5 encontros semanais, são abordados os princípios básicos do teatro político e popular com a perspectiva de que a rua seja palco de um teatro que se assuma como um constante repensar da sociedade, motivando uma releitura da vida cotidiana. Pesquisa as diversas formas de intervenção no espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação. A Oficina investiga o movimento, o gesto e a voz para a ampliação do corpo do ator e a ocupação do espaço urbano. Os encontros proporcionam a experimentação de linguagens com a criação de personagens, situações e fábulas. Trabalha com recursos plásticos e musicais que auxiliam a criação poética da cena na rua. O teatro de rua exige uma pesquisa levada às últimas consequências, na qual surgem os elementos estéticos como máscaras, bonecos de grande proporção, pernas-de-pau, canto e dança, figurinos e adereços coloridos e criativos. Criam-se cenas contagiantes que conquistam a empatia dos mais diversos públicos. A Oficina promove condições favoráveis ao desenvolvimento da criatividade espontânea e expressiva, crítica e ressignificante do corpo a partir da organização de uma vivência teatral de grupo. Na sociedade de consumo a rua significa a libertação do teatro enquanto mercadoria, já que busca o envolvimento direto entre o público e a criação artística.

Alunas e alunos da Oficina para formação de Atores em aula teórica

Aula prátic

> **"...proporciona aos oficinandos não somente um estudo rigoroso do ponto de vista técnico como, principalmente, no tocante à construção de uma ética".**

OFICINA DE TEATRO LIVRE

A Oficina de Teatro Livre, com um encontro semanal, utiliza-se de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações para estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista-cidadão. Não é necessário fazer inscrição: basta comparecer. Por não ser sequencial, admite-se a

Exercício sobre *Ubu Rei* com a Oficina popular de teatro do bairro Restinga com orientação de Roberto Corbo

entrada do interessado a qualquer momento, o que proporciona um fluxo constante de pessoas anônimas e sem nenhum pré-requisito de formação. Suas atividades, portanto, não são cumulativas. A aula começa com um círculo de onde partem os exercícios de aquecimento que variam do lúdico ao físico, do técnico ao exaustivo, do individual ao interativo. Anulando a comunicação verbal, o aquecimento convida os participantes a serem corpos que agem em um "anonimato-cúmplice". Depois de duas horas de jogos corporais, a turma se divide em pequenos grupos para as improvisações. O encontro termina com novo círculo, onde se discutem e avaliam as experiências do dia. Ali se discute a ética no exercício do trabalho do ator e sua função junto à sociedade. E, na prática do oficineiro, evidencia-se também uma ética pedagógica baseada, entre outros aspectos, na eliminação de toda atitude autoritária e de toda avaliação baseada na adjetivação depreciativa do desempenho do aluno. O que se discute a partir das cenas é antes a sua concepção, sua faculdade de aguçar o olhar crítico ou de reforçar preconceitos.

OFICINA DE TEATRO RITUAL

ca da Escola na Terreira da Tribo

O objetivo da Oficina de Teatro Ritual, com duração de aproximadamente três meses, com 4 encontros semanais, é desenvolver linguagens rituais do indivíduo na perspectiva de que o corpo do ator é o lugar próprio do teatro, descobrindo e liberando seus impulsos vitais e secretos, aproximando intenção e gesto, corpo e vontade. Através de exercícios psicofísicos, psicoplásticos e psicovocais baseados nos trabalhos de Grotowski, Meierhold, Barba e Living Theatre, é pesquisada a linguagem corpórea pessoal de cada ator. O Teatro Ritual é a base do Teatro de Vivência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que procura uma forma de relação mais aberta e sincera com o público. Na qual atores e espectadores partilhem uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento capaz de produzir novas formas de percepção da realidade. No Teatro Ritual entra-se em uma outra dimensão de tempo e espaço, fora do tempo cotidiano, instaurando no público uma dilatação dos seus sentidos. A cada encontro, como uma etapa preparatória ao processo de criação das ações físicas não cotidianas e da improvisação, a Oficina trabalha com um aquecimento energético que mobilize as diferentes partes do corpo, jogos de integração do grupo e também exercícios de correspondência entre corpo e voz. São utilizados estímulos sensoriais durante a vivência, como o uso da música minimalista, também de mantras e cantos tribais, a luz, e objetos capazes de despertarem as mais variadas associações como o pano e o bastão. Os exercícios utilizados como a criação de sequências individuais de ações extracotidianas visam desenvolver primeiramente a presença cênica e a organicidade da atuação. Para isso a primeira condição é romper com os hábitos e condicionamentos que travam a espontaneidade e a natureza profunda do ator. Esses exercícios, que têm um paralelo com a bioenergia, buscam desconstruir a rigidez muscular das nossas couraças liberando energias reprimidas. Esse trabalho de concentração e dilatação do corpo busca o gesto orgânico significativo, que ultrapassa o naturalismo da vida cotidiana. A ação que interessa é a real, verdadeira, orgânica, que nasce do impulso do ator e não a ação realista, é um pensar com o corpo todo à procura da unidade corpo-mente. Paralelamente, a Oficina trabalha com a reatualização do mito através das personagens das tragédias gregas. São utilizados fragmentos de textos para pesquisar a ação vocal junto com as ações corporais. No transcorrer do processo criativo são várias as modalidades de improvisa-

Exercício Cênico da disciplina de expressão corporal da Oficina para formação de Atores

ção utilizadas na Oficina. Primeiro, improvisos individuais na criação de partituras de ações – com a repetição da sequência várias vezes durante o encontro e durante dias seguidos. A cada repetição, maior são as possibilidades de encontrar novas associações. Ao realizar as ações físicas não cotidianas é necessário engajar todo o corpo, mobilizando a coluna vertebral, pois a ação parte da base da coluna. Também é preciso descobrir as transições de uma ação para a outra, procurando a precisão das ações, definindo bem seu início e término. Em relação à presença do ator são utilizados princípios básicos ligados à Antropologia Teatral – oposições, equilíbrio, equivalência e incoerência coerente. Trabalha-se também com diálogos de partituras, com fragmentos de texto ou não. Essa investigação visa a criação da personagem a partir das ações físicas em contraponto da personagem psicológica do teatro naturalista. Chega-se no final ao ritual da personagem, que pode ser individual ou elaborando uma cena com dois ou três atores, sempre utilizando fragmentos de textos. Paralelamente são lidos e discutidos textos de Grotowski e Antonin Artaud.

AÇÃO TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL

A ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social desenvolve Oficinas em bairros populares da Grande Porto Alegre e tem como objetivo fomentar a organização de grupos culturais. Entende a cultura como agente formador de mentalidades – com consequente influência direta na condução dos rumos da sociedade – e a atividade teatral como a mais objetiva das manifestações artísticas na reflexão do homem sobre si e sua realidade social. As Oficinas Populares de Teatro propiciam às pessoas, em geral, o contato com o fazer teatral, acreditando na necessidade e no potencial artístico de todo ser humano. Para alcançar o estado próprio à liberação da expressão teatral, a oficina desenvolve exercícios de relaxamento e concentração, aquecimento e jogos de envolvimento, passando, então, a improvisações e posterior discussão das atividades. Os exercícios propostos durante as Oficinas fazem o sujeito pensar com o corpo, ou seja, provocam e proporcionam ao oficinando a percepção das dimensões e expressividades que podem acionar corporalmente fora da lógica cotidiana de uso do corpo. As Oficinas têm como pretensão o comprometimento com a desmistificação e socialização dos processos artísticos, acreditando no potencial libertador do teatro e em sua necessária influência como fator gerador de autoconhecimento e maior consciência e atuação sociais. Nessa perspectiva, a Ação busca construir com os participantes um conhecimento teatral básico, incentivando-os a desenvolver: uma maior percepção da comunidade onde atua, vivência de uma atividade artística que permite uma ampliação de suas capacidades expressivas e consciência de grupo, por meio de uma prática pedagógica na qual o educando participa como agente ativo no processo de aprendizagem. Em cada bairro a Oficina Popular de Teatro é ministrada por um atuador diferente. Anualmente a Tribo organiza a Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz – Jogos de Aprendizagem na qual são apresentadas e discutidas as cenas ou peças criadas, promovendo o intercâmbio entre as produções realizadas pelas diferentes oficinas. A Mostra dos exercícios cênicos realizados nos diferentes bairros integra o cronograma das oficinas.

Entre 2014 e 2020 a Ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social aconteceu nos bairros porto-alegrenses Bom Jesus, Sarandi, Humaitá, Restinga, São Geraldo, e nas cidades de Viamão e Canoas (no bairro Matias Velho e Centro da Cidade). Na última Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz – Jogos de Aprendizagem realizada na Terreira da Tribo, em dezembro de 2019, estiveram presentes o bairro São Geraldo com a peça *Camilo: um exercício cênico sobre a rebeldia e o amor eficaz*, o bairro Restinga com *Cenas de Ubu Rei* e a cidade de Canoas com os exercícios cênicos *As Alegre Meninas da Rua Quinze* e *Fragmento de Teatro I*.

SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS

Durante o período de 2014 a 2020 foram realizados vários encontros para debater e vivenciar questões da cena contemporânea junto com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro. Em junho de 2015 foi realizada a Conversa – Demonstração *Da ação de graças ao efeito fastasmal de encantamento* com o Grupo argentino El Rayo Misterioso e o Seminário Intensivo *Treinamento para Técnica do Ator de El Rayo Misterioso*, o *Workshop com Teatro Taller de Colombia*, e os painéis *O Teatro Latino-Americano Hoje* e *Teatro e Aprendizagem*, dentro do IV Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem. Em novembro de 2015 foi realizado o Seminário *10 Anos da Cavalo Louco – Revista de Teatro* com os painéis *O Teatro Cubano Contemporâneo e os 50 Anos da Revista Conjunto* com Vivian Martínez Tabares (Cuba) e *As publicações e o Teatro de Grupo* com Rosyanne Trotta (UniRio) e Narciso Telles (UFU). Em 2017, em abril, aconteceu o Seminário *Caliban – Apontamentos sobre o Teatro de Nuestra América* com a participação de Cecília Tumin Boal e Vivian Martinez Tabares, e em junho, durante o V Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem o debate *Conversando com Arístides Vargas*, fundador do Grupo Malayerba do Equador e o painel *Reflexões sobre as poéticas de desmontar e suas reverberações no trabalho da atriz* com Nara Salles, Tânia Farias, Ana Cristina Colla, Cecília Ruiz, Natalia Marcet e Charo Francés; além dos intercâmbios *Oficina de Criação Teatral* com o Malayerba e *Moçambique: História de A a Zinco* com Klemente Tsamba (Moçambique). Em julho de 2019, dentro do I Laboratório Aberto com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, foi realizado um ciclo de debates sobre o processo de criação da Tribo com o professor Clóvis Massa (UFRGS) e os atuadores Marta Haas, Tânia Farias e Paulo Flores.

Exercício cênico da
Oficina Popular de Teatro da Restinga.

Exercício da Oficina para formação de atores da
Tribo na Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem.

AÇÕES VIRTUAIS EM 2020

Em tempos de pandemia, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz também se reinventou e lançou duas ações virtuais nas suas redes sociais. Uma sobre o projeto pedagógico e a outra sobre os diferentes aspectos ligados à proposta estética e política da Tribo. Cada ação foi desenvolvida em dez capítulos/encontros. A primeira é a websérie *Terreira da Tribo - A Pedagogia do Ói Nóis Aqui Traveiz*, que aconteceu na sextas-feiras e a outra é *Poéticas de Ousadia e Ruptura - Uma Jornada com o Ói Nóis Aqui Traveiz*, nas quartas-feiras. As ações virtuais foram lançadas entre junho e agosto e estão disponibilizadas no canal do **YouTube do grupo** e replicado na **página do Facebook** e também no canal do igtv do **perfil no Instagram (@oinoisaquitraveiz)**. Ao chegar aos quarenta e dois anos de trajetória nesse grave momento que o nosso país vive, em que uma crise sanitária, devido à pandemia do Covid-19, se soma à crise econômica e política na qual a sombra do fascismo paira sobre os brasileiros, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz acredita que o teatro tem uma função vital para o ser humano, sendo escola de liberdade e solidariedade. Enfrentando todas as dificuldades econômicas e os perigos do pensamento autoritário, a Terreira da Tribo Ponto de Cultura está onde sempre esteve, combatendo o fascismo, o ódio e a intolerância em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social.

Aula de prática corporal da Oficina para formação de atores.

Exercício Cênico Baden Baden
ou a importância de estar de acordo.

JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA
E O RITO DO AMOR SELVAGEM
NAS ENCRUZILHADAS
DA CULTURA MARGINAL

PARA ALESSANDRA VANNUCCI, ADRIANA ALCURE SCHNEIDER E PAULO FLORES

Sidnei Cruz*

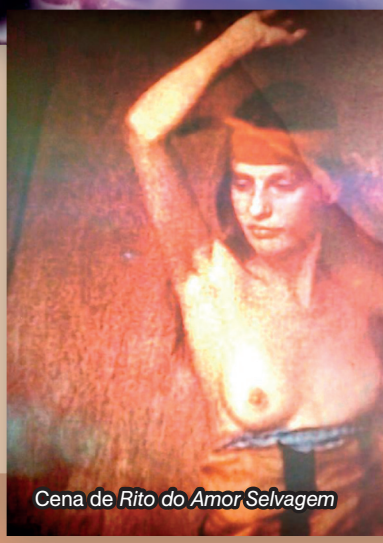
Rito do Amor Selvagem
de Zé Agripino de Paula

Talvez Caetano Veloso seja o cara que mais tenha sacado José Agrippino de Paula. A impressão causada foi tão impactante que no decorrer da carreira do astro baiano ele sempre reverberou esse efeito por meio de canções-homenagem do tipo *Gente*: "gente, espelho da vida, doce mistério[1]". Caetano lembra que Rogério Duarte foi quem o apresentou a Agrippino, em 1966:

[1] VELOSO, Caetano. Disco **Bicho**. Phillips, 1977. Ver, também, outros discos: **Tropicália** (1968), **Os Mutantes** (1968), **Doces Bárbaros** (1976), **Muito** (1978).

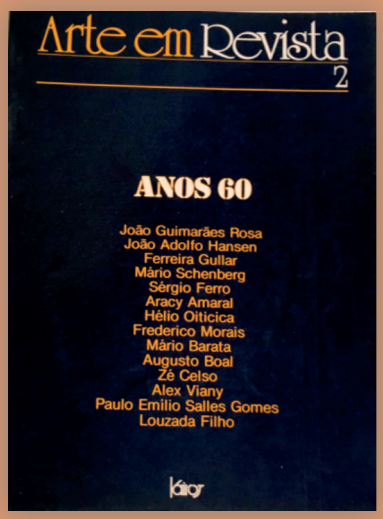
Agrippino não era eloquente como Rogério e jamais explicava ou justificava suas posições: ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa. Com um olhar, ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais – e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático[2].

Agripino


Cena de *Rito do Amor Selvagem*

Mas, o doce mistério de Agrippino (1937-2007) tinha um chão, formou-se em Arquitetura, estudou interpretação e direção com Gianni Ratto. Foi aluno de filosofia de Anatol Rosenfeld, na USP, no início dos anos 60. Leitor de Faulkner, a Bíblia, Homero, Kafka, Musil, Hölderlin, Heidegger, Nietzsche, Melville, Joyce, Swift, Ginsberg e Kerouac. Sua primeira adaptação para o teatro foi *Crime e Castigo*, de Dostoievski. A onda de esquisito, de barba negra, parecendo "um homem das cavernas" e com "um ar pesado" que acompanhava Zé Agrippino como se fosse "uma relativa inabilidade social", que o "colocava à margem de qualquer grupo" não batia; pois, sua liderança (melhor dizer, não-liderança) era acolhida com entusiasmo e admiração pelos componentes do lendário Grupo Sonda. Seu ar de louco manso e anarquista, antes de ser um tipo idiossincrático, era na verdade uma imagem-escudo que protegia a si mesmo e aos outros da repentina erupção de ideias fervilhando na sua cabeça a todo instante, conforme anunciado – vulcanicamente – nos seus pulsantes escritos pessoais em *Lugar Público*, seu primeiro livro publicado, em 1965:

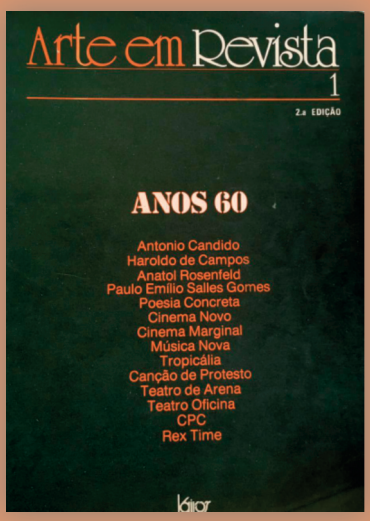
Ele quer continuar, e para isso ele pede a loucura. Ele depende da loucura e sabe que todos dependem da loucura. Ele suplica a algo que concede as coisas que conceda a ele a loucura. Ele não suporta facilmente o peso da existência, e sabe que qualquer coisa que aconteça, acontece com ele. [...] Ele agradece a loucura que lhe foi concedida até o momento, e espera prosseguir cultivando a própria loucura[3].



[2] VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p.108.

[3] PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 19.

..sua liderança (melhor dizer, não-liderança) era acolhida com entusiasmo e admiração pelos componentes do lendário Grupo Sonda.



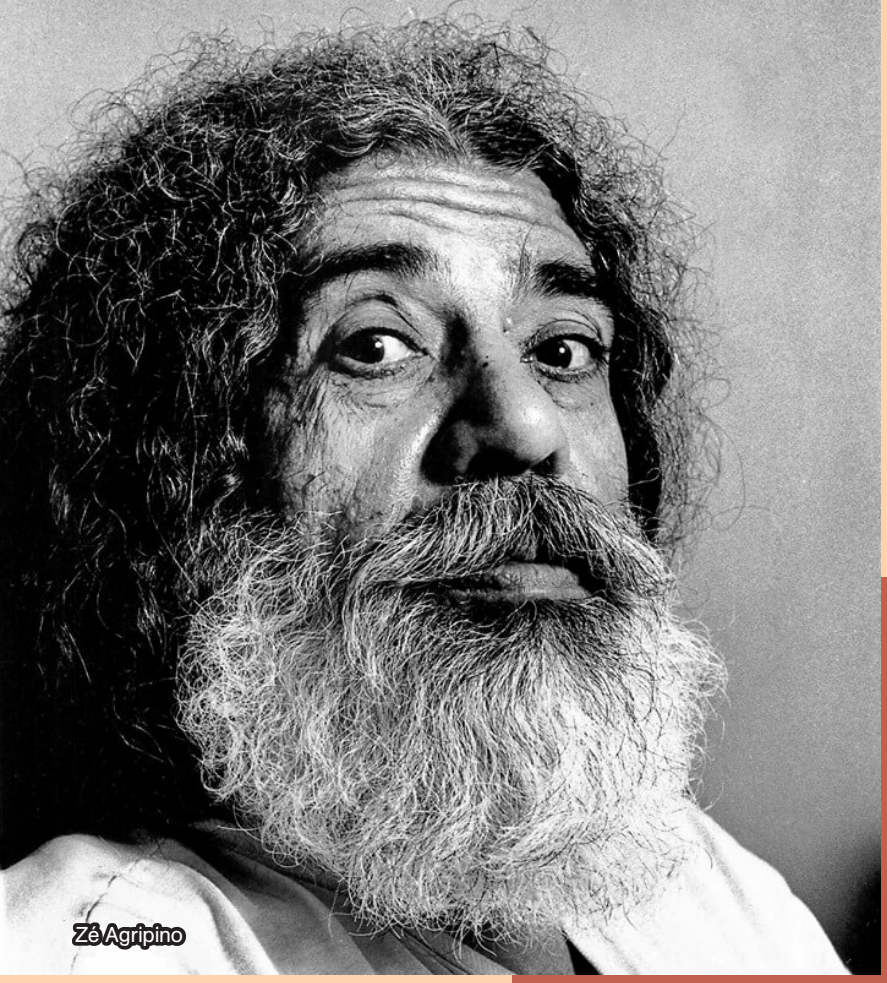
1965 foi um ano simbólico, cheio de incertezas e medo, pois o golpe militar perpetrado em 31 de março de 1964 ainda reverberava sinistramente sobre o país, vivia-se dentro do olho do furacão. No prefácio da primeira edição de *Lugar Público*, Carlos Heitor Cony chama a atenção para:

> [...] o poderoso fabular, o caótico mundo de um mundo caótico, a obstinação do escritor em criar, criar sempre, a todo custo. [...]. Desprezando os lugares-comuns da narrativa, abolindo o relato linear, misturando planos objetivos e subjetivos, sente-se, logo às primeiras páginas, a presença de um escritor incomum[4].

Seu "artesanato literário" apresentava um "universo particularmente universal", com uma estrutura caótica de blocos narrativos, com idas e vindas, avanços e recuos, repetições, polifonia de vozes e proliferação de imagens. Além de ser entremeado por significativas passagens autobiográficas e uma diversidade de formas e gêneros de escrita, nesse romance já encontramos uma predileção épica por nomes-figuras bíblicas ou históricas: Moisés, Isaías, Ezequiel, Teodósio, Cícero, Pio XII, Napoleão, Bismarck, Robespierre, Cesar, Péricles, Galileu, entre outros:

> Pio XII: Você é louco. Não está bem? Está sentindo alguma coisa? Cícero: Não. Pio XII: Eu hoje acordei mal... mal. Aquela mulher suicidou-se pela manhã. Cícero: Que mulher? Pio XII: Aquela perto da pensão. Atirou-se do terceiro andar de cabeça. Às cinco da manhã. Quando acordo...é a pior hora. Eu penso: ter que enfrentar um dia inteiro. A mulher se matou às cinco horas da manhã. É uma boa hora para o suicídio. [...]. Eu moro no sexto andar... se a mulher morreu lançando-se do terceiro. Eu do sexto explodo a cabeça lá em baixo. De cabeça, assim, de cabeça. Bah! Explode a cabeça. Espirra sangue para todo o lado. Sangue e cérebro. Se eu me matar é nesta base. Baixa o desespero e eu me atiro de um lugar[5].

[4] CONY, Carlos Heitor. Orelha de **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
[5] PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 24.


Zé Agripino

> **O show foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção.**

A crítica progressista da época estava mais ligada em discursos engajados e poucos ousaram dar espaço para um estreante com uma escrita louca. Porém, Agrippino apareceu na cena, na trincheira dos bons combates pela subversão da ordem estabelecida nas rodas artísticas, no incipiente mercado de bens culturais. Enquanto os ecos oscilavam, em 1966, escreveu o roteiro teatral *Nações Unidas*, publicado em edição mimeografada, numa versão em inglês em 1968. Permanecendo à margem e inédito em língua portuguesa até que a Editora Papagaio – que já havia editado *PanAmérica* (2001) e *Lugar Público* (2004) –, publica o texto em 2019, complementando uma tríade importante para a compreensão da obra literária do autor. Em *Nações Unidas*, antes de iniciar a peça propriamente dita, o autor faz a advertência geral:

> O show foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de cena as unidades de cenário, personagens e situação; e de interrupção, a ação acidental, vinda do exterior, que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena. A interrupção poderá ser parcial ou total; será parcial quando interferir na ordem de uma cena ou duas cenas simultâneas; será total quando interferir na totalidade da cena simultânea[6].

E, a advertência segue com uma longa lista de orientações: “Procedimento do diretor de cena”, ‘Os atores”, “O entendimento do texto”, “A engenharia”, “A reação dos atores e do público às interrupções”, “A duração do show”, “A continuidade”, “Os figurinos”, “Da participação do público”, “Cenário” e “A mudança dos cenários”. Neste roteiro-show apocalíptico, ele desenvolve sua obsessão crítica pelo mitos-ícones difundidos pela indústria cultural a partir dos Estados Unidos. O panorama caótico atravessa avassaladoramente tempos, espaços, histórias, ideologias e uma infinita quantidade de materiais, revelando um mosaico nonsense envolvendo personagens como Alexandre, Napoleão, Hitler, Eisenhower, Vargas, Voltaire, Beatles, Marilyn Monroe e Pato Donald. O que faz com que João Valentino, organizador da edição do texto, ressalte:

[6] PAULA, José Agrippino de. **Nações Unidas**. São Paulo: Papagaio, 2019, p. 17-21.

> Acontecimentos desconexos preenchem o teatro de formas, cores, sons, burburinhos, ações múltiplas e falas simultâneas, distribuídos em cenas autônomas e apresentadas em fluxo hemorrágico. [...] A peça incorpora recursos de meios como jornal, pintura, foto, cartaz, caricatura, cinema, rádio, tevê, quadrinhos e "computador eletrônico"[7].

Nações Unidas permanece inédito como um marco da dramaturgia marginal brasileira. É um texto iconoclasta que só encontra similaridade em fúria e delírio com *O Homem e o Cavalo* (1934), e sabemos que essa peça de Oswald de Andrade[8] estava nos planos de montagem de Zé Agrippino, em 1967, antes de Zé Celso montar o *Rei da Vela*. Ecos.

Sendo um artista múltiplo: poeta, romancista, dramaturgo, diretor, cineasta, compositor, arquiteto, cenógrafo, figurinista e aderecista, Agrippino estava familiarizado com as experiências radicais nas artes plásticas: sobretudo a partir das exposições *Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade* em 67, com o surgimento do movimento conhecido como Nova Figuração. Esse legado, conforme analisa Ligia Canongia[9], alargou os procedimentos artísticos e proporcionou novos suportes e atitudes.

O ano de 1967, no Brasil, foi impactante para a cultura brasileira. Glauber Rocha lançou *Terra em Transe* e Hélio Oiticica lançou a instalação *Tropicália*. Nesse mesmo ano, José Agrippino de Paula publica seu segundo livro *PanAmérica*[10]. Personagens como Che Guevara, Marlon Brando, John Wayne, Andy Warhol, Cecil B. de Mille, entre outros, desfilam nessa alegoria tropical sobre a América Latina emparedada pelos fascismos e ditadura dominantes nos anos 60 do século XX. Lançando mão de procedimentos de várias linguagens apreendidas e mixadas do cinema, da performance, da pop art, da contracultura, dos quadrinhos e das guerrilhas urbanas. Marilyn Monroe é a "máquina-útero" que reina nessa epopeia erótica, surreal e selvagem que, entre outras escatologias, expõe os testículos do jogador de beisebol e ícone norte-americano Joe DiMaggio na Grande Feira de Nova York, ocorrida em 1939-40.

A narrativa esquizofrênica de Agrippino é ressaltada por Evelina Hoisel em seu esclarecedor e pioneiro livro *Supercaos* que, citando *O Anti-Édipo* de Deleuze, aponta para a singularidade do universo criativo do autor que arregimentava a loucura, o sonho e o caos para a construção de uma linguagem estilhaçada e fragmentada:

> Poder-se-ia dizer que o esquizofrênico passa de um código para outro, que embaralha todos os códigos, num deslizamento rápido, segundo as perguntas que lhe são feitas, não dando nunca a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento...[11]

Em 1968, Zé Agrippino, Maria Esther Stockler e o Grupo Sonda realizam as montagens de *Tarzan III Mundo* -

[7] ALFREDO, João Valentino. **Nações Unidas**. São Paulo: Papagaio, 2019, p. 19.
[8] ANDRADE, Oswald. (1890-1954). **O Homem e o Cavalo** (1934), é uma peça composta por nove quadros. Panorama do capitalismo, condenando o fascismo e discutindo o socialismo.
[9] CANONGA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
[10] PAULA, José Agrippino de. **Panamérica**. São Paulo: Max Limonad, 1988.
[11] DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. O Anti-Édipo. In: HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980, p. 130.

O Mustang Hibernado e o *Rito do Amor Selvagem*, no Rio de Janeiro. "*Tarzan III Mundo*... Inspirado na cultura pop, no símbolo do selvagem do terceiro mundo, entorpecido pela ilusão e alienação, [...] atinge a mais perfeita desordem".[12] A historiografia teatral registra que *O Rito do Amor Selvagem* é um marco nas rupturas estéticas das linguagens da cena brasileira dos anos 60 e 70. O depoimento de Stênio Garcia, que participou do espetáculo, aponta para as vibrações do êxtase proporcionado pela experiência cênica de *Rito do Amor Selvagem*:

> José Agrippino de Paula me levou além do espaço material, transgredi a todas as limitações do corpo. [...]. Encabeçados pelo Zé, os espetáculos baseavam-se nos sonhos contados pelos atores ao autor. Em *Rito do Amor Selvagem* as interpretações dinamizavam o espetáculo com movimentos orgânicos através de gestos e palavras. Fazíamos do palco um grande tabuleiro de xadrez. Posso me ver agora com indumentária de época, no papel de um Marlon Brando todo meu, que se expressava através da dança com uma bola gigantesca que quebrava as barreiras do palco e interagia com o público. Um show de vida plural e multifacetado eram as temporadas dirigidas pelo Zé, e na plateia, cativos, eram os jovens Caetano, Gil... [...] doces lembranças ao ver a menina Rita Lee subir ao palco e assumir a bateria, que ficava junto a outros instrumentos formando uma banda interativa. Era mais um momento de interpretação e vivência de sonhos exaltados pelo público como parte do mesmo movimento de confraternização, todos ali tinham um propósito: contestar tudo o que impedia a manifestação da liberdade, essa era a postura[13].

A dramaturgia da montagem de *Rito do Amor Selvagem* foi composta por quatro cenas extraídas da peça *Nações Unidas*, mais os "textos de desgastes" (recolhidos diretamente de jornais e revistas: frases de estadistas, empresários, propostas de salvação da humanidade feitas por super-heróis, etc.) e, ainda, sonhos relatados e improvisados pelos atores e dançarinos nos laboratórios do Sonda[14]. Agrippino e Maria Esther criam um sistema de trabalho, teatro-soma, onde "é a primeira vez, no Brasil, que um espetáculo se autodenomina como criação coletiva, em que o texto e a encenação são frutos das descobertas do grupo em sala de ensaios"[15]. Classificado por Anatol Rosenfeld como "polêmico, radical e quase incompreensível". Ou, ainda como diz em outro artigo "o interessante experimento de Agrippino de Paula, [...] em que a 'unidade estrutural personalidade-objeto' é fortemente acentuada, num contexto, porém, que dificilmente pode ser chamado de teatro"[16]. O que a crítica não alcançava é que nesse teatro-soma o ator é mais uma faixa da "mixagem" do espetáculo e não o protagonista. Onde a relação com o público – a participação, a inteiração e a comunicação – é um campo aberto para a contemplação aleatória, ao mesmo tempo que é um jogo de quebra-cabeça impossível de ser completado por qualquer lógica ou imperativo da coerência. Ao propor uma nova dramaturgia estruturada em faixas superpostas, mixagem ancorada, suponho, nos princípios de montagem de atrações de Eisenstein – "aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial"[17] –, ele compõe uma ópera-rock, um Happening politicamente poético e anárquico que o coloca como um artista-chave da cultura marginal dos anos 60 e 70.

O Rito do Amor Selvagem é um marco nas rupturas estéticas das linguagens da cena brasileira dos anos 60 e 70.

Ser ou não ser, herói ou marginal, eis a questão. Uma das frentes de luta da cultura marginal foi a de se descolar do tropicalismo que, em 1968, já dava sinal de esgotamento revelado pelos embates interno e externo ao movimento, focados no confronto e na escolha entre ser "popular" (e agradar a uma expressiva parcela de consumidores de música e comportamento urbanos e aderir às orientações do mercado cultural e de bens de consumo) ou ser "marginal" (comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de

[12] GIANNETTI, Julia Corrêa. **A Dança marginal de Maria Esther Stockler: uma dança imagética**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Campinas, 2015, p. 35.

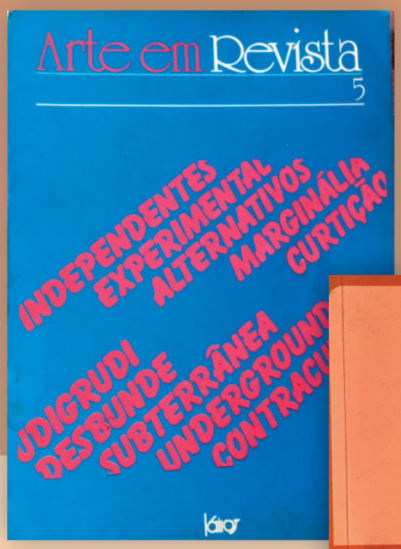
[13] GARGIA, Stênio. In: **Box EXÚ 7 ENCRUZILHADAS**. Contendo: CD com 10 faixas musicais mais depoimento de Caetano Veloso e, DVD com 2 curtas/Super 8 mais entrevistas (mini-dv), além de depoimentos de Tom Zé, Arnaldo Antunes, Carlos Reichnbach, Jô Soares, Jorge Bodanzky, Jotabê Medeiros, Mario Prata, Jorge Mautner, Stênio Garcia e Lucila Meirelles (curadora). São Paulo: Selo SESC, 2017.

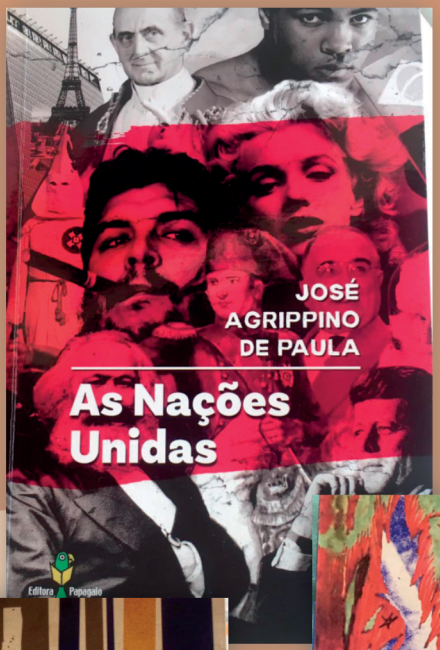
[14] PAULA, José Agrippino de. Rito do Amor Selvagem. **Arte em Revista**, n. 5. SP: Kairós, 1981, p. 95-7.

[15] CAVALCANTI, Johana de Alburqueque. **Teatro experimental (1967-1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. Tese de doutorado. São Paulo: Eca/USP, 2012, p. 35.

[16] ROSELFEND, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva,1993.

[17] EISENSTEIN, Serguéi M. Montagem de Atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 189.





marginalidade, inserindo em suas atitudes e obras altas doses de inconformismo, revolta e ruptura com o sistema dominante)[18].

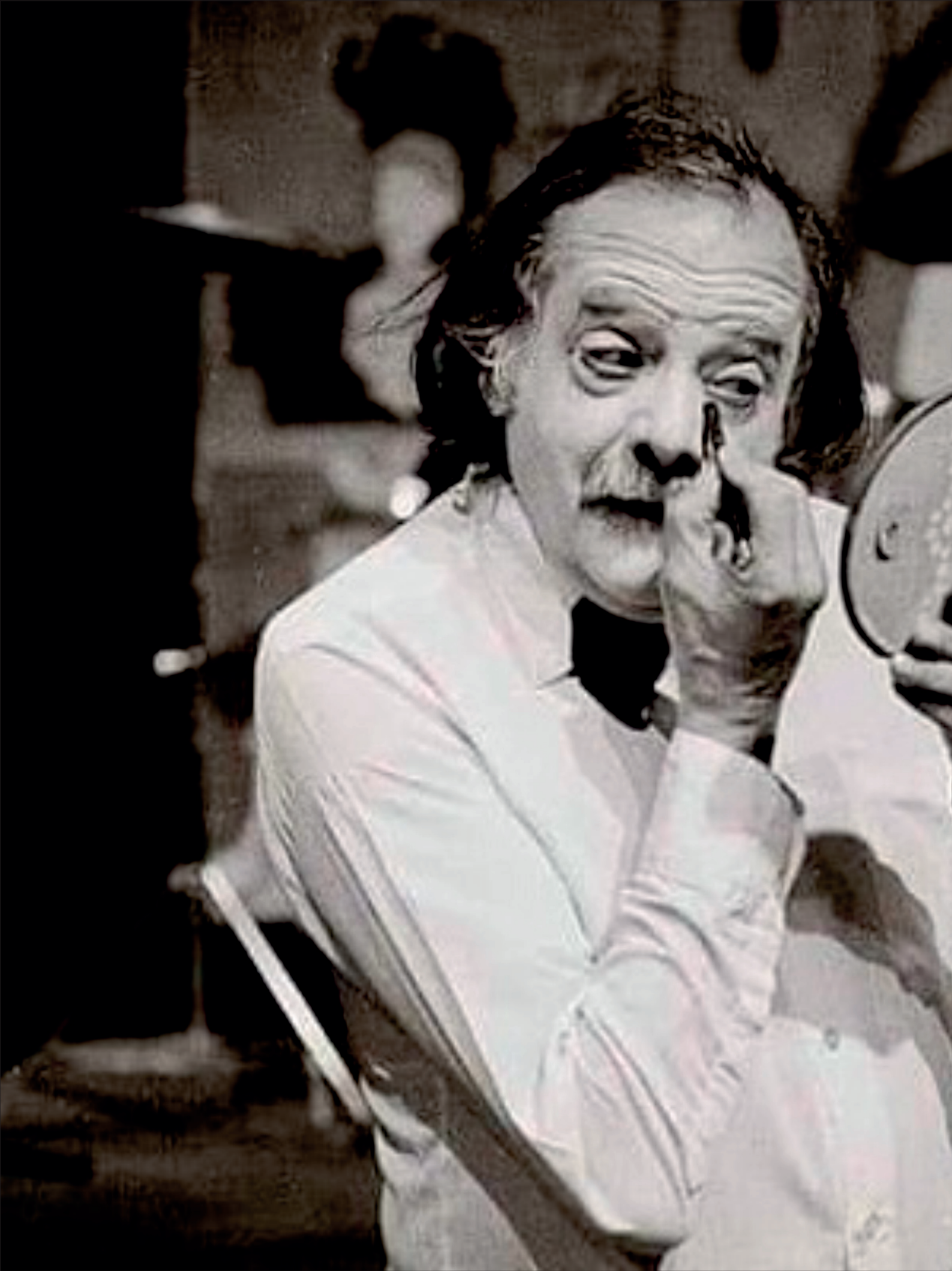
Em 1969, foi a vez do musical *O Planeta dos Mutantes* e do filme *Hitler III Mundo*. Sobre O *Planeta dos Mutantes*, é Rita Lee quem diz, era "um bando de freaks encenando uma operação de coração, no meio da plateia, espirrando sangue por todo lado, ou dentro de pneus de trator vomitando tripas de plástico enquanto Arnaldo cantava 'Meu refrigerador não funciona'"[19]. O longa *Hitler III Mundo* tornou-se cult-movie, uma referência do cinema de invenção e transgressão no Brasil da ditadura militar. O filme é sobre um samurai (Jô Soares) que, na cidade de São Paulo, controla o negócio de mendigos anões e disputa o mercado com o Capitão América que é amante de Hitler. No período de 1970 a 1972, Agrippino e Maria Esther viajam para a África, dando início à "produção do exílio", entrando em contato com a cultura dos ritos africanos, resultando em vários filmes de curtas-metragens e, em câmara Super 8, destacando-se entre eles, *Candomblé no Togo e Candomblé no Dahomey*[20].

A partir desse ponto é uma outra história... matéria para outras maquinações... a cultura marginal foi (é) não só um estado de espírito, mas uma ação conscientemente desordenada rumo ao caos criativo.

> **...mas uma ação conscientemente desordenada rumo ao caos criativo.**

*** Sidnei Cruz** é poeta, dramaturgo e coordenador de criações coletivistas. Doutorando em artes da Cena na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/ECO).

[18] COELHO, Frederico. **"Eu, brasileiro confesso minha culpa e meu pecado": cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
[19] LEE, Rita. **Uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2016, p. 90.
[20] JAIRO, Ferreira. In: **Box EXÚ 7 ENCRUZILHADAS**. Encarte. São Paulo: Selo SESC, 2017.



magos do teatro contemporâneo

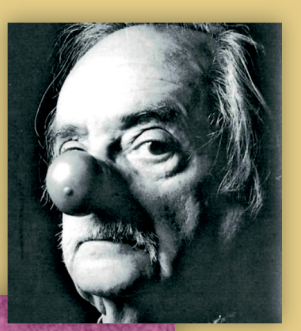
O LEGADO DO MESTRE SANTIAGO GARCÍA

Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo

Santiago García Pinzón (28/01/1928 - 23/03/2020), ator, diretor e dramaturgo, deixou um legado inestimável para o teatro latino-americano e mundial. Para relembrar sua vida e obra, dedicamos a seção Magos do Teatro Contemporâneo a esse grande mestre. A principal fonte desse texto consiste na investigação biográfica de Fernando Duque e Marina Lamus Obregón[1].

[1] Disponível em https://www.kioskoteatral.com/maestro-santiago-nunca-sera-un-adios/

Santiago García em *El Paso* (1988)



García em *Maravilla estar* (1989)

O PRINCÍPIO

Santiago García, uma das personalidades mais importantes da cena colombiana, paradoxalmente, começou tarde no teatro. Ele já tinha trinta anos quando ingressou, no fim da década de cinquenta, na televisão nacional. Desde criança queria ser pintor, por isso mais tarde estudou arquitetura na Colômbia e na Europa. Nasceu em Bogotá, no bairro Las Nieves, mas vinha de uma família de classe média originária de Santander, região andina da Colômbia. Seu pai foi militar e morreu por causa de uma picada de cobra em Muzo, para onde tinha ido buscar fortuna nas minas de esmeraldas.

Santiago cursou os primeiros anos de primário em Puente Nacional. Em seguida foi estudar em Bogotá, numa escola muito peculiar chamada Colegio Metropolitano, onde se ensinava apenas uma matéria, a história do Egito. A partir dessa historia se ensinava matemática, geografia, astronomia e física. Dessa forma, Santiago aprendeu antes as letras egípcias que as arábicas. Isso lhe atrapalhou bastante, pois quando começou a estudar o ginásio no Liceo Cervantes, se deu conta de que não conhecia a história e a geografia da Colômbia; embora tivesse bastante adiantado em matemática.

Depois de estudar arquitetura na Universidade Nacional de Bogotá viajou a Paris, Londres e Veneza para complementar seus estudos. Ao regressar a Colômbia, em 1956, começou a trabalhar numa empresa de arquitetura, num emprego promissor. Um dia, porém, leu por acaso num jornal que um professor japonês tinha vindo à Colômbia para organizar uma escola de atuação. Sem pensar muito, decidiu conversar com o mestre japonês que se chamava Seki Sano e, no dia seguinte, abandonou a arquitetura para ingressar na Escola de Atuação, na qual conheceu Fausto Cabrera, Bernardo Romero Lozano e diversos atores e diretores de televisão. Em pouco tempo descobriu sua capacidade histriônica e começou a atuar em distintos papéis de teleteatro, que a Televisão Nacional transmitia ao vivo. Logo passou a trabalhar em diferentes programas e chegou a ocupar o cargo de diretor de programação da Televisão Nacional. Infelizmente, em meio a uma série de intrigas, Seki Sano, que viveu na União Soviética, foi acusado de ser comunista e expulso da Colômbia pelo governo de Rojas Pinilla. No entanto, ele plantou uma semente de paixão pelo teatro e um profundo conhecimento sobre Stanislavski entre Santiago García e seus colaboradores.

Em 1957, junto com Fausto Cabrera, Santiago García fundou o teatro El Búho, grupo que – junto com o TEC (Teatro Experimental de Cali) – representa o início do teatro moderno na Colômbia. A sede do Búho ficava num porão, onde construíram uma sala estreita para cerca de cinquenta espectadores. Lá foram apresentados espetáculos de vanguarda dirigidos por Sergio Bishler, Dina Moscovicci, Fausto Cabrera, Aristides Meneghetti, Marcos Tysbrother e Santiago García. A montagem das obras era subvencionada pelos próprios diretores e as temporadas duravam, em média, apenas duas semanas, pois logo se esgotava o público, composto principalmente por intelectuais e estudantes universitários.

magos do teatro contemporâneo

A primeira peça que Santiago García dirigiu, em 1957, foi *Conversación sinfonieta de Jean Tardieu*, obra experimental na qual seis atores dialogam com entonações que imitam uma orquestra musical. Um ano mais tarde encenou *La princesa Aoi* de Yukio Mishima, uma versão contemporânea que retoma a estrutura do teatro Nô Japonês. Outra montagem dessa época foi *Os fuzis da senhora Carrar*, sua primeira produção de Bertolt Brecht, realizada em conjunto com Fausto Cabrera. Santiago García ainda foi o ator principal em *HK-111* do poeta nadaísta Gonzalo Arango, dirigida por Fausto Cabrera.

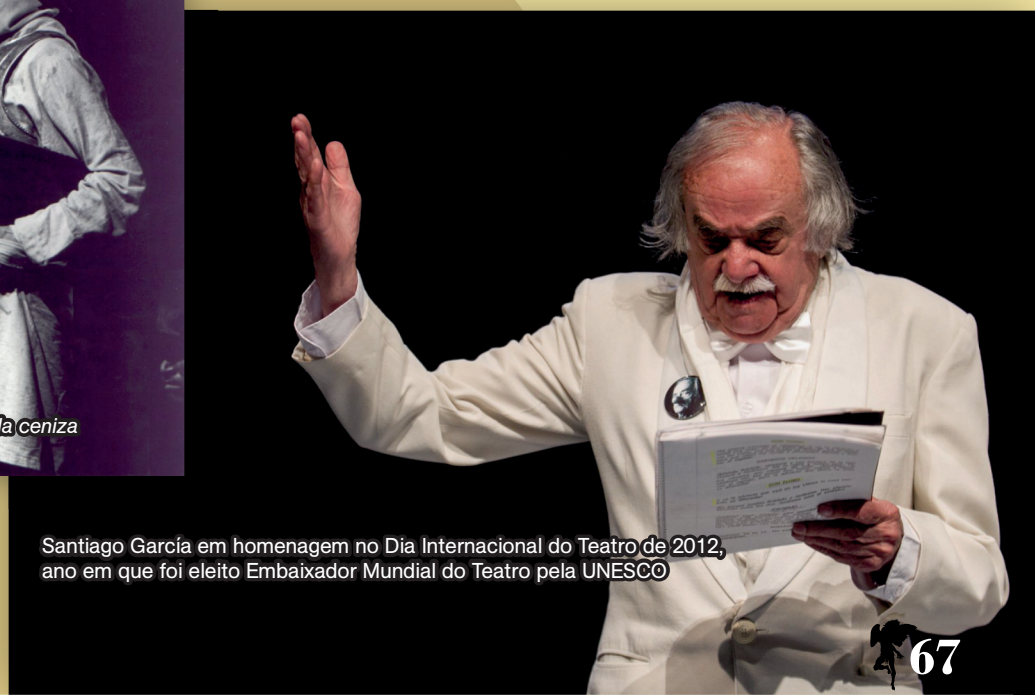
Em 1960, García ganhou uma bolsa para estudar arquitetura teatral em Praga na Faculdade de Artes Musicais da Universidade Carlos, que no mundo acadêmico tcheco se chamava *O Espaço no Teatro*. Essa especialização envolvia teatro, cinema, música, dança e arquitetura. García também fez um estágio no Teatro Nacional de Praga, dirigido por um dos maiores diretores europeus, Otomar Kreicha, especializado nas encenações mais perturbadoras de Antón Tchekhov (*A gaviota*, por exemplo), León Tólstoi (*O cadáver vivo*) e em obras de Nikolái Ostrovski. Ele também pode testemunhar as realizações do cenógrafo Joseph Svoboda.

... fundou o teatro El Búho, grupo que - junto com o TEC - representa o início do teatro moderno na Colômbia.

No último semestre, García solicitou uma transferência para Berlim, na época parte da República Democrática Alemã, para fazer um estágio no Berliner Ensemble, grupo emblemático criado por Bertolt Brecht em 1949, onde observou todo o processo de encenação da peça *Frau Flinz (Senhora Flinz)*, de Helmut Baierl, protagonizada Helene Weigel, viúva de Brecht. Nas tardes, pesquisava no Arquivo Brecht para desenvolver sua tese, que tratava sobre a arquitetura e o espaço cênico a partir da perspectiva brechtiana. O retorno à universidade em Praga foi apenas para defender a tese.

Santiago García voltou da Europa e ficou surpreso com o fim do Teatro El Búho, devido a problemas financeiros. Toda a equipe de atores e diretores havia se mudado para a Universidade Nacional, onde adotaram o nome de Teatro Estudio. Com esse grupo, formado por profissionais e estudantes, García dirigiu várias produções, incluindo *O jardim das cerejeiras*, de Antón Tchekhov, uma peça que constitui um desafio para qualquer diretor. A estreia foi realizada no Teatro de Colón, em 1961, e de acordo com suas palavras “com uma cenografia limpa, mais do que tudo, recorri aos efeitos e ambientes produzidos pela luz e, fundamentalmente, à atuação com atores já experientes”. García queria utilizar aquilo que o

García em *El viento y la ceniza* (1986)



Santiago García em homenagem no Dia Internacional do Teatro de 2012, ano em que foi eleito Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO

empolgou no trabalho de Otomar Kreicha, ou seja, a ênfase nas linguagens não verbais, na sugestão. Para o público intelectual e artístico, a montagem foi um sucesso, mas o público em geral ficou confuso e relutante em aceitar essas inovações. Em 1963, ele encenou uma peça de Bertolt Brecht: *Um homem é um homem*, na tradução do Piccolo Teatro de Milão, feita por Giorgio Strehler e elogiada por Brecht. García traduziu do italiano.

Nesse mesmo ano, o jovem diretor ganha outra bolsa para estudar um ano no Actor's Studio, que na época tinha Lee Strasberg como diretor e que havia direcionado sua proposta pedagógica para desenvolver o método Stanislavski, adaptado às exigências do cinema de Hollywood e grande parte do teatro estadunidense. A característica mais relevante desse método é a construção do personagem teatral, com base em uma série de exercícios muito rigorosos para os alunos, que geralmente vêm de diferentes partes do mundo. A partir dessa experiência como estudante não regular, García lembra: "Éramos apenas dois assistentes, um filipino e eu, que fazíamos a assistência das sessões, no mais, não tínhamos o direito de dizer nada, somente ver e depois continuar a discussão, em que todos falavam, exceto os dois assistentes". García ficou no Ator's Studio por apenas seis meses, porque naquele momento estava mais interessado em um teatro aberto e popular, que pudesse entrar em comunicação direta com o público.

Santiago García em *El Paso* (1988)

Então ele trocou sua estadia em Nova York por uma bolsa na França, com o Teatro Popular de Roger Planchon, cuja proposta estética se baseava nas concepções do teatro popular de Jean Vilar. Garcia ainda frequentou a Universidade do Teatro das Nações, em Paris, para onde também foram Enrique Buenaventura e Dina Moscovicci. Depois de estudar na França, García viajou a Varsóvia para um encontro convocada pelo Instituto Internacional de Teatro e, como parte do programa, os participantes receberam o convite para conhecer a experiência do Laboratório de Teatro, em Wroclaw, do então jovem professor desconhecido Jerzy Grotowski e seu aluno Eugenio Barba.
A obra era Fausto de Marlowe, que maravilhou a todos.
Era uma nova e original revelação cênica do século XX.

Santiago García em montagem de *Galileu Galilei*

Ao regressar novamente da Europa, García continuou a dirigir diversas montagens com o Teatro Estudio da Universidade Nacional de Colômbia, sendo a mais importante *Galileu Galilei*, de Brecht. Nessa obra o próprio García atua e dirige uma encenação brilhante com a participação de um elenco de cerca de quarenta atores, muitos dos quais mais tarde se destacarão como diretores, atores, dramaturgos e pedagogos do teatro colombiano: Eddy Armando, Miguel Torres, Jaime Barbini, Jorge Cano, Carlos José Reyes, Carlos Duplat, Carlos Perozzo e Carlos Parada. Após a quinta apresentação, a peça foi censurada pelas autoridades da universidade, o que gerou uma profunda crise e a saída de García e de vários atores e atrizes.

> **... ficou no Ator's Studio por apenas seis meses, porque naquele momento estava mais interessado em um teatro aberto e popular....**

O TEATRO LA CANDELARIA

Santiago García em *Guadalupe años sin cuenta* (1975)

> **A terceira etapa do La Candelaria é a da criação coletiva (...).**

1966 é uma data significativa. Seki Sano morreu na Cidade do México, Luis Enrique Osorio em Bogotá. A Casa de la Cultura (hoje Teatro La Candelaria), foi criada por iniciativa de Santiago García e outros artistas. Entre eles Carlos José Reyes, Patricia Ariza, Miguel Torres, Eddy Armando, Carlos Parada e Jaime Barbini, com a proposta de fazer um teatro permanente, diário. Artistas colombianos importantes contribuíram para esse fim, como Alejandro Obregón, David Manzur e Fernando Botero, que fez a cenografia da montagem da obra de Enrique Buenaventura, *À direita de Deus Pai*. Foi aberto um CineClube e também eram realizados recitais de poesia e conferências de literatura; mas o forte era o teatro. Algumas das peças mais importantes da dramaturgia universal, contemporânea e colombiana foram encenadas: *Soldados* de Carlos José Reyes, *Marat Sade* de Peter Weiss, *O casamento* de Witold Gombrowicz, *A alma boa de Setsuan* de Brecht, *O triciclo* de Fernando Arrabal e outros. Da mesma forma, vários diretores do grupo, acompanhados por pintores, levaram à cena novas linguagens estéticas, conhecidas como happenings. Eles intitularam a experiência como *Mágicos 68*. Eram obras lúdicas, absurdas, provocativas e de pânico, que romperam com o discurso racional em busca da exploração das riquezas do mundo inconsciente e das novas linguagens da comunicação artística.

Em 1967, foi realizado um intercâmbio entre a Casa da Cultura e o Teatro Experimental de Cali. O diretor Enrique Buenaventura veio a Bogotá para dirigir sua versão dramatúrgica de *Macbeth* de Shakespeare; e Santiago García viaja a Cali para encenar *La trampa* de Buenaventura, obra que é censurada pelos setores mais conservadores da sociedade, devido as críticas que fazia às ditaduras, especialmente a de Ubico na Guatemala. Essa alusão é vista como ”um ataque direto às forças armadas e à democracia do momento”.

A etapa da Casa da Cultura termina em 1968 e uma nova etapa começa em 1969, com a construção de uma sala em uma antiga casa no bairro La Candelaria. A partir desse momento, o grupo passou a se chamar Teatro La Candelaria. Esse momento é caracterizado por montagens de peças do repertório universal. Escritores importantes da literatura dramática são encenados, incluindo *A Oresteia*, de Ésquilo, numa versão de Carlos José Reyes. García remonta *A alma boa de Setsuan*, de Brecht. O grupo é convidado, juntamente com o Teatro Experimental de Cali e o Teatro Experimental La Mama, para o Festival das Nações de Nancy, na França, para o qual leva: El menú, *O cadáver cercado* e *Oresteia*. Nesse evento conhecem e fazem intercâmbio com o Odin Teatret de Eugenio Barba.

Santiago García recebe homenagem como Embaixador Mundial do Teatro pela UNESCO

A terceira etapa do La Candelaria (1972-1981) é a da criação coletiva. Essa decisão foi tomada pelos próprios membros do grupo, pois todos estavam de acordo que o repertório deveria ter obras próprias. No processo do grupo, os antecedentes para tal decisão surgiram em 1970, com a encenação de *O cadáver cercado* (Le cadavre encerclé) do argelino Kateb Yacine, dirigido por García a partir de improvisações teatrais. Essas improvisações abriram um campo inesperado de experimentação para

novas dramaturgias de caráter coletivo. O experimento se tornou ainda mais radical com *El menú* de Enrique Buenaventura. Nessa peça o La Candelaria retomou o tema, a essência dos personagens, diálogos, situações e enredo, que serviram como base para a reinvenção de novos textos, por meio de improvisações. Alguns dos atores e atrizes mais veteranos não se adaptaram a essa nova metodologia de trabalho e decidiram deixar o grupo. Novos artistas entraram e o La Candelaria se consolidou. Nesse período é encenada: *Guadalupe años sin cuenta* (1975), obra já clássica da dramaturgia colombiana e latino-americana, aclamada em cidades da Europa e de toda a América, vencedora do Prêmio Casa de las Américas em 1976; *Vida e morte Severina*, de João Cabral de Melo Neto, peça de excepcional qualidade e beleza plástica; *Os dez dias que abalaram o mundo* (1977), um dos trabalhos colombianos em que García alcançou os melhores e mais belos efeitos de estranhamento brechtiano e com os quais o grupo ganhou o Prêmio Casa de las Américas em 1978. Além de dirigir, García encarnou o papel de Truman, um dos personagens mais admiráveis de sua carreira artística.

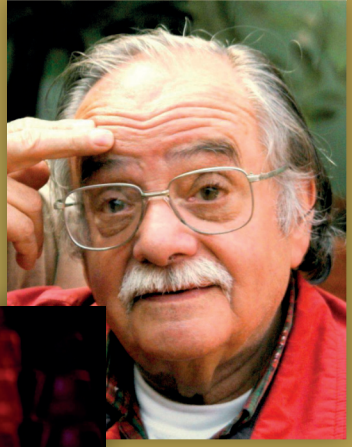
A quarta etapa inclui os anos entre 1981 e 1996, quando um novo processo de trabalho é definido. García propôs um trabalho escrito por ele, baseado em textos de Francisco de Quevedo, *Diálogo del rebusque*. Seguiram-se outras propostas de textos escritos individualmente por Patricia Ariza, Fernando Peñuela e Nohora Ayala. Nesse ponto da história do La Candelaria, outros dramaturgos e diretores já haviam compartilhado experiências com o grupo e saíram para consolidar seus próprios percursos, incluindo: Eddy Armando, Miguel Torres, Carlos Parada, Luz Marina Botero, Oberth Gálvez, Beatriz Camargo Adelaida Nieto, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez e Álvaro Rodríguez; dramaturgos de diferentes tendências que enriquecerão e dinamizarão o teatro colombiano e latino-americano.

Santiago García

A crítica concorda que *Diálogo del rebusque* (1981) – baseada em *La historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, de Francisco de Quevedo y Villegas e outros textos do autor espanhol – é a peça em que García se revela um dramaturgo excepcional, um dos momentos mais altos do desenvolvimento estético do Teatro La Candelaria e um exemplo de como atualizar a literatura clássica. Os clássicos ocupam nesses tempos longas horas de discussão e algumas reflexões teóricas. Anos depois, García repetirá a experiência com sua versão de *Don Quixote* (1999). Da mesma forma, García escreveu *Diálogo del rebusque* porque sentia que tinha uma dívida consigo mesmo e com suas raízes culturais, pois Quevedo havia sido um dos autores que conhecera no âmbito familiar e por quem guardava grande afeto e respeito. Talvez por esse motivo, a peça tenha se tornado uma grande celebração da loucura, picardia e inventividade popular, na qual, além de dirigir, García interpretava o papel de Señor Quevedo. Em 1986, García retornou como dramaturgo com o trabalho *Corre corre chasqui* Carigüeta, também sob sua direção. A obra é baseada em *A tragédia do fim de Atau Wallpa* (peça anônima), sobre Pizarro e a destruição do Império Inca. Na versão de García, a obra é narrada por um indígena, Carigüeta, mensageiro do império e porta-voz do povo. As máscaras foram feitas por Jean-Marie Binoche, com base na morfologia dos vestígios da

50 anos do Teatro La Candelaria

> **... pois todos estavam de acordo que o repertório deveria ter obras próprias.**



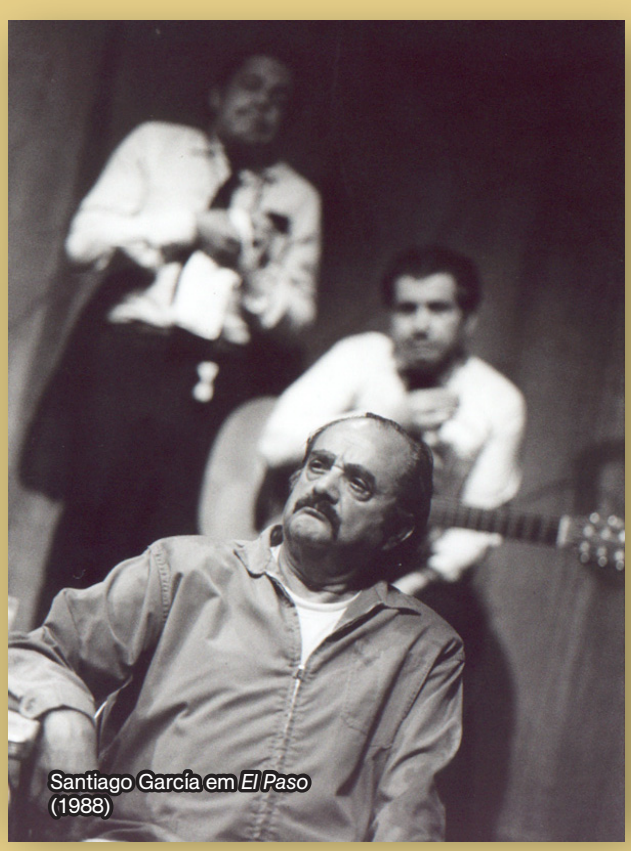
cultura material de Totonaca, do México, articulada com informações de pesquisas sobre a cultura Kogi, da Colômbia.

García participou da escrita de outras obras, tendo como fonte as incursões do grupo em novos linguagens. *El paso* (Parábola del camino), uma criação coletiva, é uma delas. Tornou-se uma das principais obras do repertório de La Candelaria, devido ao alto grau de experimentação e porque a metáfora se cristalizou nas atmosferas criadas pelos silêncios, os olhares e os vazios. Minimalismo e lentidão faziam parte de sua estética. Com linguagens não verbais, o trabalho mostra um país cercado por medo, esquecimento, morte, abandono institucional, barbárie e *desplazamiento* (deslocamento forçado).

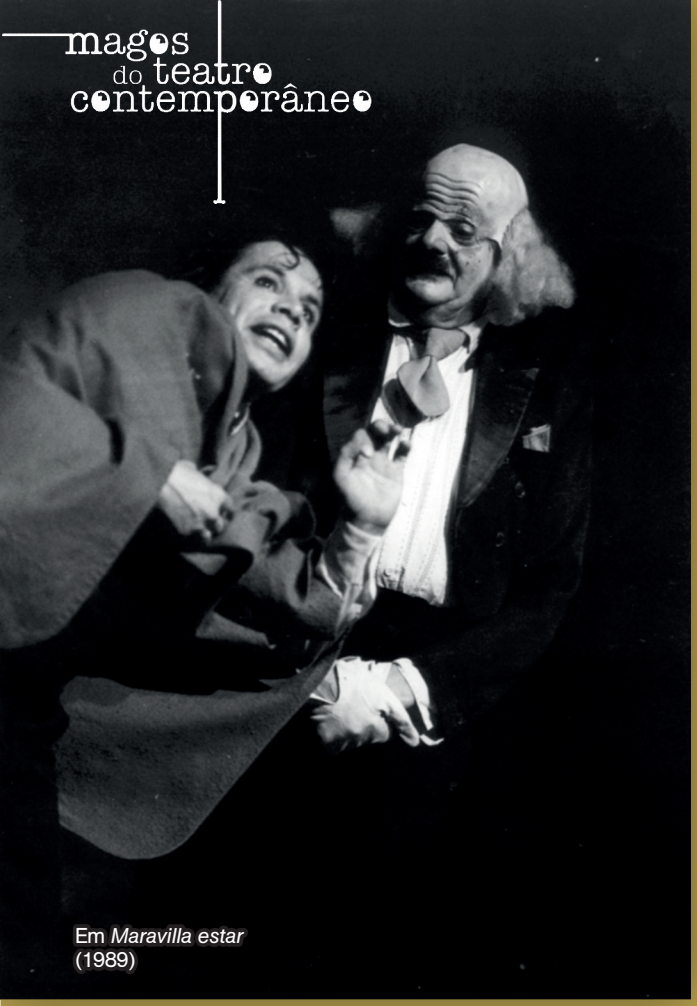
Santiago García conseguiu desenvolver-se artisticamente graças a um grupo de artistas reunidos no Teatro La Candelaria. Portanto, falar do Teatro La Candelaria é referir-se a um grupo criativo estável que evoluiu em suas linguagens estéticas ao longo de sua trajetória. Falar de La Candelaria é falar de um laboratório no qual foram criadas várias gerações de dramaturgos/as, atores/atrizes e fazedores/as do teatro em geral. Falar de La Candelaria é, ainda, falar de Santiago García e de um grupo de pessoas com fortes individualidades. Em 1966, quando a sala de teatro da Casa de la Cultura foi construída e mais tarde renomeada para Teatro la Candelaria, ninguém naquela época imaginaria que uma aventura teatral na Colômbia ou em qualquer outro país pudesse durar tanto tempo. Segundo García, a chave fundamental "foi um tipo de acordo – aberto, não tácito, mas consciente – de fazer teatro de grupo como se fosse um laboratório. A necessidade de ter um grupo criativo acima de tudo". Da mesma forma, a experiência permitiu que o grupo fosse se ajustando em relação à quantidade e à experiência de seus membros, pois cada obra teatral é uma investigação, exigindo longos processos de trabalho, compromissos, estabilidade e ter objetivos claros e critérios estéticos. A tolerância com as ideias dos outros é outra chave: respeito pelos projetos artísticos individuais, que podem ser realizados sem muito impedimento. Para García, o êxito também se deve à organização do grupo. Não é uma grande empresa, "porque todos têm consciência de que, como empresa, é economicamente um fracasso" e todos aceitam. Isso não significa que o grupo não tenha passado por crises, algumas profundas, outras menos, e que não tiveram que enfrentar situações difíceis.

Também se deve acrescentar que o Teatro La Candelaria já foi a inúmeros festivais internacionais e fez longos itinerários artísticos. Por sua vez, Santiago García participou de inúmeros eventos acadêmicos e artísticos. Ele também assumiu a voz do grupo quando necessário e se envolveu com assuntos da ordem administrativa: foi para a esfera pública, administrou doações e várias outras atividades que o cotidiano de um grupo artístico exige. Sua equipe principal nessas questões sempre foi Patricia Ariza.

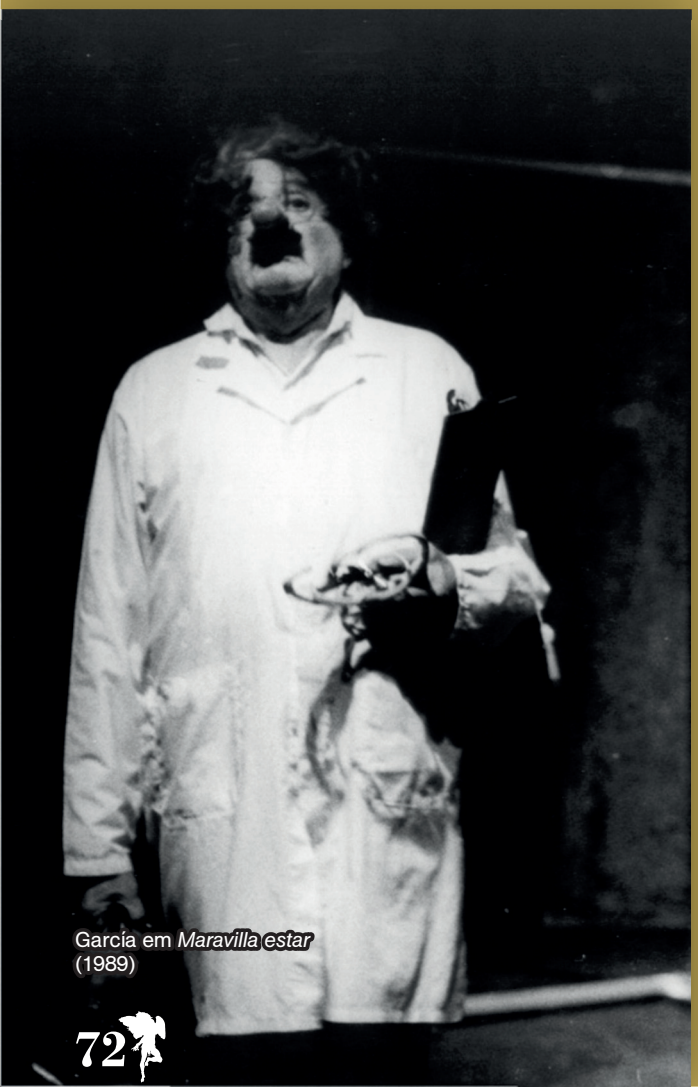
Gabriel García Márquez e o Teatro La Candelaria na sede do grupo



Santiago García em *El Paso* (1988)



Em *Maravilla estar* (1989)



García em *Maravilla estar* (1989)

O DRAMATURGO

Como criador de teatro individual, García não possui estruturas premeditadas, mas elas surgem pouco a pouco, simultaneamente com a encenação; começa "a partir de uma intuição nebulosa, de uma necessidade interior de fazer uma obra teatral, sobre um assunto que ferve em minha cabeça", diz ele. Posteriormente, essa intuição começa a tomar forma, e a escrita é um processo bastante rápido, quando comparado à criação coletiva que, em suas palavras, requer mais análise e investigação. Cada um de seus trabalhos foi escrito em resposta a essa necessidade. Enquanto escreve, surgem problemas de vários tipos: num dia "nada acontece", assim como no próximo, mas numa manhã ou tarde qualquer escreve e escreve. O segredo, segundo ele, é "não parar na mesa de trabalho quando não sabe o que escrever, isso aparece porque aparece". Ele afirmou que quando escrevia *Diálogo del rebusque* se divertia, e esse prazer foi um dos caminhos mais expressivos que encontrou. Durante o processo de montagem foi estruturando a obra; o mesmo aconteceu com outros trabalhos: em *Maravilla estar* a estrutura foi aparecendo na relação com o grupo, no processo de montagem. Em ambas obras, traçou um objetivo, um limite de páginas num tempo preciso. Com *Maravilla* se propôs, por exemplo, "a não exceder sessenta páginas à mão" e a escreveu em trinta dias. Chegou a escrever duas páginas por dia, no período de quatro horas. É claro que houve dias em que nenhuma página saiu, então ele teve que duplicar a tarefa no dia seguinte ou depois. Nos dois trabalhos, ele sempre se perguntava "o que vem depois?" e durante todo o tempo livre que encontrou, ele ruminava as ideias, e as respostas a essa pergunta foram debatidas internamente.

Em relação a *Maravilla estar*, escrita em 1986, alguns analistas de teatro a consideram a obra que melhor retrata a personalidade de García. É uma sucessão de cenas absurdas, nas quais se juntam experiências pessoais e teatrais, que buscam revelar o que está acontecendo nessa sociedade amedrontada, com poucas saídas ou com alternativas tão difíceis quanto o exílio. Para escrever usou apenas quatro personagens e retomou vários de seus autores favoritos: Beckett, Arrabal, Gombrowicz, Borges e Brecht.

A motivação para escrever *La trifulca* surgiu do número de assassinatos que ocorriam diariamente no país, de amigos, de pessoas conhecidas ou desconhecidas: "Eu participei de um funeral após o outro". García decidiu fazer uma peça sobre o assunto, porque "não sabíamos quem eles matariam no dia seguinte... se a pessoa que estávamos enterrando era a mesma que havíamos enterrado uma semana atrás ou era outra". Como as pessoas que compareciam nos funerais e enterros eram as mesmas, "parecia que aquele enterro era o mesmo para sempre". Por isso, ele quis fazer uma peça sobre essa terrível realidade com tom de circo e carnaval. É o carnaval e o bestiário do

sinistro, o festival de rock de *El muerto resucitado*, que invocado volta a contar sua pequena tragédia por "esse vale gelado que ressoa com tristeza", como disse Brecht. É a obra que conta o destino de uma nação que permite o assassinato e a impunidade.

E assim, cada uma das obras que García escreveu teve motivação e fontes de inspiração diferentes. Sobre a pergunta que muitos escritores iniciantes fazem, se um dramaturgo deve determinar o final desde o início, ele foi enfático ao afirmar que o final de uma peça é importante e deve ser levado em consideração, embora muitas vezes esse final saia pouco a pouco. Mas o primeiro passo para a criação individual de uma peça teatral "é sentar e escrever" e, quando se trata de uma criação coletiva, é alcançar "uma espécie de acordo entre o grupo-laboratório sobre o que a peça vai tratar. Quando chegamos a esse acordo, aí pode-se começar a fazer".

Ao contrário de outros autores, que depois de terminar uma obra mostram para seus amigos ou pessoas próximas em quem confiam, para ouvir suas opiniões, García quase nunca dá a alguém para ler. E não faz isso simplesmente porque ler uma peça é uma tarefa pesada e sente que não deve dar essa tarefa aos amigos. Então, ele sempre lê em voz alta para o grupo, porque eles compartilham interesses e linguagens. "Seria uma indelicadeza fazer isso com outras pessoas". No entanto, quando García terminou de escrever *Diálogo del rebusque*, estava na Cidade do México e aproveitou o fato de que ali se encontrava o diretor do Teatro El Galpón, Atahualpa del Cioppo, uma das figuras mais importantes do teatro latino-americano, que García admirava e respeitava.

Por outro lado, é costume no Teatro La Candelaria, assim que se conclui o processo de criação de uma obra, realizar as primeiras apresentações para convidados de diferentes origens, antes de abrir as portas para o público em geral. Dessa forma, eles podem ouvir suas impressões e comentários. Antes de tudo, existem as pessoas mais próximas, aquelas que sempre acompanharam de perto e com cuidado seu trabalho artístico; depois, de acordo com o tema, convidam públicos específicos.

O MESTRE

No meio teatral colombiano, García ficou conhecido como o Mestre (*Maestro*). Quando ele percebia um certo tom reverencial na palavra, seu palhaço interior imediatamente surgia, fazendo uma anedota ou um jogo de palavras. Segundo ele, essa qualificação se manteve por causa de um costume dos artistas nos anos sessenta. García conta que intelectuais e artistas de diferentes disciplinas, que tinham vínculos por causa do trabalho que fizeram na televisão, se reuniam depois das sete da noite no El Cisne, um café e restaurante localizado no centro de Bogotá. Tornou-se moda entre eles se chamarem *maestro* ou *maestrico*, de maneira carinhosa, porque assim lhes saudavam Angulo, o fotógrafo, e os ruidosos nadaístas também se tratavam assim. García sustenta, ainda, que é um mestre de obras, porque essa é sua profissão e a exerceu quando foi preciso, como em Londres durante seus anos de estudante. Lá, ele trabalhou como ajudante de obras numa empresa de construção e reparação. Ele também foi mestre de obras quando foi necessário remodelar cenários e teatros (em El Búho e La Candelaria).

Mas o Mestre, a quem todos se referem quando o nomeiam, é reconhecido por seus méritos, pela tenacidade e a paixão com que realiza seus projetos e pelo número de "alunos" que teve. A palavra alunos deve estar entre aspas porque, como diz Patricia Ariza, acima de tudo, "García é um pesquisador e um grande anti-pedagogo, porque para ele o mais importante é que o ator aprenda a aprender, e não simplesmente que ele aprenda". Ele mesmo afirma: "Penso que não sou mestre de ninguém e que em cada experiência que estou realizando, volto novamente a ficar em fraldas. Eu volto a começar. Não sinto que cheguei a lugar algum e muito menos que sou mestre. Porque ser mestre em arte é um desperdício, pois a arte não busca regras, verdades ou postulados. A certeza na arte é um paradoxo. O que a arte faz é romper com as leis e estar sempre começando. O objetivo da arte não é a busca da verdade, esse é o objetivo da ciência ou da filosofia. Na

García se revela um dramaturgo excepcional, um dos momentos mais altos do desenvolvimento estético do Teatro La Candelaria e um exemplo de como atualizar a literatura clássica.

arte, o que buscamos é a vida e os conflitos mais profundos que a existência tem. Nós não vamos dar receitas sobre como solucionar os conflitos, mas como podemos enxerga-los. Onde não tem conflito, geralmente tem sim, e a arte mostra às pessoas que se descuidaram, que esquecem - como disse Brecht - poder vê-los. Tirar a nata que cobre os problemas. É isso que fazemos e para isso não há fórmulas. Não há verdades, não há regras. Então, se não há fórmulas, verdades, regras, não há mestres. Eu não sou nenhum mestre. Se eu fosse mestre, seria para dizer que devemos abominar mestres e as fórmulas, que devemos ter a atitude de quem começa e encontra a arte como uma página em branco"[2].

Então, ele é um mestre por causa da quantidade de atores/atrizes, diretores/as e dramaturgos/as que dirigiu ou que passaram por seus laboratórios e oficinas e pelo Teatro La Candelaria. Também o chamaram de Mestre seus alunos, quando ele dirigiu, entre 1974 e 1981, a Escola Nacional de Arte Dramática (ENAD) e introduziu reformas no programa acadêmico com a colaboração de Carlos José Reyes e Enrique Buenaventura. O destaque dessa reforma foi permitir a investigação entre os estudantes e proporcionar maior liberdade para a invenção.

Talvez sua aventura extracurricular e "antipedagógica" mais notável tenha sido a Oficina Permanente de Investigação Teatral, realizada na sala Seki Sano da Corporação Colombiana de Teatro. Desconhecer esse grande trabalho é ignorar um dos espaços mais significativos que Bogotá teve para a reflexão teórica e a prática teatral. Começou no início de 1983 e, a cada semestre, se estudava um tema específico, do qual basta listar alguns: elementos da teoria brechtiana: o gestus e a cena de rua; teatro e linguagens não verbais; estudos sobre Stanislavski; o efeito do estranhamento em Brecht; o riso e assim por diante, durante seus dezesseis anos de existência. Artistas de teatro e estudantes de literatura e ciências humanas convergiram para a oficina, com o único objetivo de refletir a partir da própria prática, examinando teorias, pondo à prova a invenção e a iniciativa. Funcionou até 1999 como uma anti-academia, não graduou ninguém, não concedeu diplomas e nunca cobrou taxas ou matrículas. Mas fez reflexões importantes, algumas delas publicadas, e vários de seus alunos continuaram suas pesquisas sob diferentes perspectivas. As verdadeiras repercussões desta longa "quixotada" ainda podem ser vistas, pois ao longo desses dezesseis anos incontáveis artistas e estudiosos com interesses diferentes por lá passaram.

A incursão mais próxima desse tipo de laboratório experimental foi o Centro de Experimentação Cênica (2004), sediado na Universidade Nacional da Colômbia. Começou por ocasião da comemoração dos cem anos da morte de Anton Tchekhov. O objetivo era estudar o trabalho completo do autor russo e, a partir dele, criar peças curtas, por esse motivo o Mestre intitulou o exercício como *Da narrativa à dramaturgia*. Como era característico no trabalho de García, os estudantes investigaram materiais, concretizaram temas e inquietudes no palco, por meio de peças teatrais de sua própria invenção e os materiais também foram publicados. Não havia qualificações, diploma ou certificados. Tudo permaneceu na prática cênica e em dois volumes que compilam as experiências dos alunos, junto com as palestras de alguns convidados que ajudaram a mostrar, sob diferentes ângulos, a vida e obra do autor russo.

Por fim, ele é um Mestre, porque faz parte desse núcleo selecionado de teatristas que produzem materiais teóricos que enriquecem o conhecimento artístico e, por sua vez, confirmam a teoria de que ao longo da história teatral as elaborações teóricas acompanharam práticas complexas e elaboradas. Essas teorias ou conceitos são uma consequência de sua prática artística e resultado das oficinas. As obsessões teóricas do Mestre García foram sobre o trabalho atoral e o próprio ator, o processo de criação coletiva e alguns processos específicos de montagens de La Candelaria, linguagens não verbais, imagem teatral, aspectos do cenário teatral, memória, pedagogia teatral, entre outras. A evolução de seu pensamento permaneceu nas montagens, em seus livros, em vários artigos em periódicos e entrevistas.

[2] Eberto García Abreu, Santiago García: no soy maestro de nadie, Conjunto, n. 119, 2000, p. 17.

Santiago Garcia e Patricia Ariza, co-fundadora do Teatro La Candelaria

Em *A título personal* (2008)

A LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Desde 2011 Santiago García lutava contra o esquecimento, devido ao Alzheimer. Em abril de 2012, quando já estava afetado pela doença, realizou sua última atuação ao vivo. A Unesco lhe havia outorgado o título de Embaixador Mundial do Teatro e, para celebrar a distinção, voltaram a montar *Guadalupe años sin cuenta*. Por causa da enfermidade, García esteve retirado da cena teatral nos últimos anos. Em 2019 o Ministério da Cultura da Colômbia lhe entregou a Medalla de Mérito Cultural, junto a seus colegas Patricia Ariza e Carlos José Reyes, também fundadores do Teatro La Candelaria.

García faleceu no último 23 de março. Segundo Vivian Tabares[3], "Santiago García decidiu se despedir no meio da pandemia, pasito, como dizem os colombianos, ou o que é igual, cuidadosamente e sem ruído, quando não são possíveis as cerimônias que detestava. Nos tempos em que a realidade nos revela que vivemos num planeta enfermo, em grande medida devido ao dano causado por nossa espécie, pela depredação de recursos e pela competição armamentista, recordo ideias do mestre. Numa conferência que ditou em Havana, que publicamos sob o curioso título de *Las racionalidades alternativas contra la cultura de los tomates cuadrados*, se deteve a questionar o conceito ocidental e primeiromundista de desenvolvimento, entendido como aniquilação e devastação da natureza, traduzido para nossos países subdesenvolvidos como expoliação, saque de riquezas naturais, contaminação da água e do meio ambiente, exterminio, inclusive para a cultura. Como todo grande homem, artista enorme, pensador humanista e sábio, nos deixa por meio de palavras, ideias e imagens, sua preocupação essencial pela vida.

Para finalizar, gostaríamos de compartilhar as palavras do mestre Santiago García no Dia Internacional do Teatro (27 de março) de 2012:

Homens e mulheres tornaram-se verdadeiramente humanos quando começaram a celebrar a vida e a preservar a memória. Quando entenderam que viver era ir além da busca por comida e abrigo, e quando entenderam que se tornariam pessoas melhores se celebrassem o bom da existência e compartilhassem a memória.

É então que nasce a necessidade de narrar e com ela a arte de representar. Uma arte que tem o dom especial e irredutível da presença humana. Esse dom está no teatro e faz algumas pessoas arriscarem suas vidas narrando com seus corpos e suas vozes diante de outras para desvendar os mistérios da existência humana.

Alguns humanos, especialmente os que trabalham na área financeira e os banqueiros do mundo, quer dizer, os novos mercadores, querem que voltemos atrás e que a humanidade se veja obrigada a pensar apenas na sobrevivência.

Por isso, endividam os países e os obrigam a tomar medidas repressivas contra seus povos. E isso não é alheio ao teatro, pois dedicamos nossa existência a exigir tempo e espaço para a criação como um direito humano inalienável. E cada dia esse direito diminui e é substituído pela banalidade. Bem, eles não conseguirão, ou pelo menos não inteiramente, graças, entre outras coisas, ao teatro que permite que o mundo e o país reflitam sobre o que somos, o que queremos ser, o que amamos e também o que repudiamos...

Nós, homens e mulheres do teatro colombiano, sabemos que é possível falar sobre o que nos machuca e o que nos alegra e que também é possível, como no palco, entender conflitos.

Sabemos disso porque formamos grupos e públicos, sabemos coexistir entre diferentes e lidamos com as divergências na criação, um lugar sagrado e misterioso que nos permite recriar a vida e, portanto, contribuir para transformá-la.

Nesse Dia Internacional do teatro de 2012, pedimos ao mundo do teatro, aos atores e às atrizes da Colômbia que não abandonem o barco da criação. É o único lugar onde não se naufraga. É claro que não é fácil ficar nele, pois é um local de risco, mas é de grande satisfação, porque é o lugar a partir do qual podemos rir, inclusive das passageiras pompas do poder.

Nesse dia, também pedimos aos governantes e funcionários do Estado para que voltem a colocar a palavra cultura em seus discursos e, sobretudo, em seu pensamento, para que entendam que uma democracia é impossível se não houverem artistas dedicados e artistas populares que sejam capazes de criticá-la sem serem excluídos por causa disso.

Apesar de tudo, alguns de nós continuamos no barco da criação e hoje trazemos esta mensagem para o nosso dia:

O teatro é uma arte capaz de representar o que a sociedade mantém oculto. Nos permitam fazer isso, porque é uma necessidade social demonstrar, como fazemos com outros e outras, que outro mundo melhor é possível.

Santiago García

[3] Disponível em http://www.lajiribilla.cu/articulo/santiago-garcia-artista-de-la-escena-y-luchador-por-la-vida

MEDEIA E ROMÃ:
UM ENCONTRO ENTRE TEATRO E CINEMA

Yasmin Steil*

Medeia Vozes da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em cena Tânia Farias

Cena de *Medeia Vozes* com Tânia e Eugênio Barboza

Ao longo de sua história o Ói Nóis Aqui Traveiz sempre buscou novas estéticas para os seus espetáculos, mantendo assim uma constante renovação visual. Curiosa sobre este processo, realizei a pesquisa do meu TCC em volta do atual trabalho de sala da Tribo: *Medeia Vozes* (2013). Busquei compreender de que maneira o grupo utiliza outras áreas artísticas na criação do cenário e da estética da peça como um todo. Para tanto entrevistei alguns atuadores e descobri através deles a influência do cineasta armênio Sergei Parajanov (1924 - 1990) e de seu filme *A Cor da Romã* (1969).

O FILME NA PEÇA

A importância do filme no espetáculo está presente em vários elementos da construção estética: os figurinos, os adereços, os objetos cênicos e até mesmo a trilha sonora. Através da música, da língua e de elementos simbólicos, como a romã e da própria figura do Sayat-Nova, a película possibilitou que a Tribo conhecesse elementos da cultura armênia, que entraram no espetáculo.

Entre esses diversos pontos que abordei na pesquisa, o mais característico deles foram os tapetes, sendo perceptível como um mesmo objeto ganhou usos distintos. Enquanto no filme fazem relação direta com a infância do personagem e são um forte elemento cultural da Armênia, na peça servem como caracterização do ambiente, mostrando a diferença cultural entre Cólquida e Corinto, e aproximam as tradições da Cólquida com o leste europeu, localizando o país nesta região.

Em *Medeia Vozes* os tapetes ganham outra função que não a original, eles estão por todos os lados do cenário, sendo o principal ponto de ambientação do público. Além disso, contribuem na sensação labiríntica do cenário, escondendo personagens, cenas e caminhos. Portanto, o filme é encontrado no espetáculo em virtude da contribuição estética trazida à peça, não pelo uso igual dos elementos entre as obras. Esta diferença na utilização dos tapetes é o que faz nascer cenas distintas e relações divergentes em cada uma das obras. Como explica Pavis, na sua classificação do objeto cênico, é possível colocar os tapetes do espetáculo na quarta classificação: objeto encontrado e reciclado no espetáculo. Isto significa que o objeto cênico ganha outra função diferente da original. Em relação ao filme os tapetes não se enquadram nesta classificação.

Nas duas obras eles fazem parte de um combo de figuras, sendo as formas como são utilizados e apresentados ao público que caracterizam suas funções dentro das cenas. As duas cenas que uso em minha análise são as únicas em que os tapetes aparecem relativamente da mesma maneira. Em *Medeia Vozes*, na cena em que Jasão e Medeia se conhecem, os personagens são emoldurados pelos tapetes a sua volta. Eles contribuem para a distinção entre a personagem pertencente aquele país e a personagem estrangeira, já que o figurino de Medeia se relaciona com as tapeçarias. O público já sabe qual personagem é da Cólquida e qual não, mas esta imagem salienta esta informação. Reforçando o que já disse anteriormente, os tapetes no espetáculo ambientam tanto os personagens quanto o público.

Em *A cor da Romã*, a cena dos tapetes postos para secarem, após sua produção, também cria uma moldura nas figuras que aparecem diante deles. Entretanto, o filme não precisa se preocupar em ambientar as personagens. Portanto, a relação dos tapetes com seu entorno é diferente, já que o filme apenas os usa para realçar uma cultura tradicional.

Os tapetes em A cor da Romã

Esta diferença na utilização dos tapetes é o que faz nascer cenas distintas e relações divergentes em cada uma das obras.

Através destas questões pude notar que mesmo sendo estética e simbolicamente semelhantes, os tapetes e suas aparições são estruturalmente distintas.

RELAÇÕES SIMILARES: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Medeia da Tribo

Ao longo da pesquisa percebi não apenas influências do filme *A Cor da Romã* na peça *Medeia Vozes*, mas também relações possíveis entre espetáculo e filmagem no geral. Em questões de narrativa, tanto o grupo quanto o cineasta utilizam símbolos para contar determinado momento da história, exigindo que o público use suas próprias capacidades imaginárias e bagagem pessoal para compreender o que está sendo mostrado. Desta maneira, faz com que o espectador fique mais atento e sensível ao trabalho que está assistindo. Um exemplo disso é o rapto do velo de ouro em *Medéia Vozes* e a cena final da *Cor da Romã*, representando o falecimento de Sayat-Nova.

Cena de *A cor da Romã*

Em ambas cenas é notável como as palavras se fazem desnecessárias diante das imagens tão claramente representativas. Durante o rapto do velo o público se vê cúmplice da ação, interagindo com a cena ritualística, movendo-se para abrir espaço de um lado a outro do cenário. Pelo decorrer das cenas anteriores é possível compreender o que vai acontecer na cena em questão, o que permite o desenvolvimento ritualístico e simbólico do elenco, sem tirar do público a clareza das ações apresentadas. Este é apenas um exemplo da construção narrativa do grupo, pois há diversas outras cenas que podem ser vistas dessa maneira, já que toda peça parte da ideia do teatro ritual que a Tribo desenvolve há muitos anos.

Cena de *Medeia Vozes*

Já em *A Cor da Romã* toda a narrativa do filme é construída em cima de cenas que falam a partir de símbolos e alegorias. Parajanov construiu poemas visuais baseando-se nos escritos de Sayat-Nova e na cultura transcaucasiana para contar a vida do poeta. Não há falas ao longo do filme, tudo que é passado ao público é feito por meio de imagens ricamente montadas e cuidadosamente detalhistas. A escolhida como exemplo acaba sendo uma das mais simples: uma paisagem, o poeta e duas crianças vestidas de anjos. É através da simplicidade que Parajanov constrói um momento belo e tocante para a finalização de seu filme, ao contrário de grande parte das cenas que são carregadas de elementos e adereços. Nesta cena o diretor mostra que o necessário para construção da sua narrativa foi entender o que desejava mostrar e assim sensibilizar o espectador. Uma simples simbologia de crianças vestidas de anjos e do personagem afastando-se em direção ao horizonte deixa evidente do que se trata a cena.

Os dois exemplos mostram como obras distintas conseguem desenvolver de modo semelhante narrativas que buscam conectar-se com o espectador por meio de outros sentidos que não a fala.

RELAÇÕES SIMILARES: O TABLEU VIVANT NA PEÇA E NO FILME

O historiador alemão Horst Bredekamp (1947) em seu livro *A Teoria do Ato Icônico* (2015) levanta diversos questionamentos sobre o ícone ao longo da história da arte e de como sua utilização se deu. Ao falar sobre o *Ato Icônico Esquemático*, pensando nas imagens vivas, relaciona a aproximação entre vida e arte com a construção do tableau vivant. Os tableau vivant eram semelhantes às tapeçarias, afrescos e baixos-relevos, porém montados por um grupo de pessoas que se encontravam paralisadas perfeitamente. Estas figuras simulavam imagens vivas e brincavam com a visão e percepção do observador que, ao admirá-las, se perdia na distinção do que era real ou imitação. Este exemplo serviu como base para encontrar pontos em comum na construção visual da peça e do filme.

Tanto em *Medeia Vozes* quanto em *A Cor da Romã* se encontram diversos exemplos que poderiam se encaixar na definição de tableau vivant, a partir da terceira fase das imagens vivas. É nesse momento em que as imagens vivas são ligadas à arte moderna e contemporânea por meio da fotografia e do cinema, onde o tableau vivant não mais necessita ser imóvel, mas ganha leves movimentações.

No espetáculo a cena em que é perceptível tal semelhança é a Fuga da Argos. Neste momento da encenação, após Medéia e Jasão terem roubado o velo de ouro, é retratada a fuga da Cólquida. Em uma passarela, acima do nível em que o público se encontra, o elenco se posiciona estático, como se estivesse em um barco em alto mar. A única movimentação encontrada é o movimento do barco de um lado a outro da passarela, o que colabora no entendimento da situação. A imagem congelada dos três personagens (Medeia, Jasão e Telamon) deixa claro ao público o que ele precisa entender do momento, a maneira de representar a situação imita a imagem real de um barco em movimento. Como diz Bredekamp ”mediante a suspensão do tempo, o artista logra a transfiguração da vida em arte, num movimento que, retardado e lento, se aproxima da imagem viva” (BREDEKAMP, p.86).

Esta sensação causada pelo tableau vivant parte da imitação da realidade, congelando ela a ponto de fazê-la ser confundida com uma imagem estática para no fim despertar a imagem viva e surpreender o observador, que até então imagina o movimento que deveria existir. No caso do espetáculo, o movimento está presente compondo a imagem, mas não é realizado pelo elenco em cena e sim por um objeto cenográfico.

Já em *A Cor da Romã*, diversas cenas remetem a esta construção, pela maneira que o diretor desenvolveu seu filme. Um exemplo disso é o close no rosto da princesa Anna no momento de despedida entre ela e Sayat-Nova. No olhar da personagem é perceptível sua tristeza, mas também abre espaço para que o público imagine o que ela está sentindo.

A cor da Romã
de Sergei Parajanov

CONCLUSÃO

O que se pode compreender deste trabalho é como o teatro consegue se alimentar de outras áreas artísticas. Como seria impossível criar um espetáculo sem trazer referências estéticas de outras artes, seja da pintura, da literatura, da música, do cinema, etc. No entanto, não é somente utilizar estas referências, mas entender de onde elas vieram e como podem contribuir em cena, de que maneira uma pintura pode ser anexada ao fazer teatral, transformando-se em outra obra que não mais a primeira. A partir do momento que passa a fazer parte da cena a obra se transforma e ganha uma nova leitura. O juntar artístico faz nascer abordagens ainda não vistas ou pensadas para um trabalho. A arte tem o poder de aumentar nossa percepção do mundo que nos rodeia e pode, também, fazer isso em si mesma.

Também pode-se perceber as semelhanças entre obras diversas, que são criadas em tempos distintos, com intenções diferentes, mas que carregam em sua construção soluções similares e desejos parecidos, pois em diversas obras artísticas existe a vontade de comunicar algo, de sensibilizar e aproximar as pessoas. No caso de Medeia Vozes e A Cor da Romã essas intenções se fazem fortemente presentes.

***Yasmin Steil** é graduada como Bacharela em História da Arte na UFRGS.

REFERÊNCIA

BREDEKAMP, Horst. Teoria do Ato Icônico. Lisboa: KKYM, 2015.

Ilo Krugli com a Lua de *Bodas de Sangue*, em cena os companheiros Rodrigo Mercadante e William Guedes.

ILO KRUGLI

Rodrigo Mercadante*

Quando eu digo, Não Sei,
parece que estou me libertando de alguma coisa....
nossa cultura não nos permite dizer, não sei....
como não nos permite mentir....
é a cultura social de aparências....
não sei é um espaço que se abre....
não sei é um espaço grande, onde eu vou fazer contato
a tudo aquilo que eu não sei, que é imenso, infinito.

Ilo Krugli

A vida é curta, termina com um dia,
e eu tenho tanto o que fazer!

Fala da personagem Borboleta,
de História de um Barquinho

Ilo em *Bodas de Sangue.*

Ilo Krugli, poeta, dramaturgo, ator, diretor de teatro, bonequeiro, arte-educador, meu mestre, meu amigo, foi-se embora no final do ano passado. Hoje, sou eu que me vejo aqui, em meio a essa quarentena, a esse pandemônio, a essa pandemia, tentando organizar raciocínios, dar palavras adequadas às saudades e emoções, e assim, tentar cumprir meu compromisso ético, fraterno, amoroso, afetivo com o Ói Nóis. Ilo Krugli nasceu Elias Kruglianski. Argentino, filho de judeus poloneses, comunistas, auto exilados em Buenos Aires. Começou a se aproximar dessa nossa Terra Brasilis por um desses desígnios misteriosos: foi aluno da Escola República do Brasil, em Buenos Aires. Contava e recontava esse fato com o prazer de um dramaturgo que reencontra a linha de sua dramaturgia em processo. Seu pai chamava-o Aliocha, em homenagem ao extraordinário "herói" de *Os Irmãos Karamazov*. Um apelido curioso, visto serem seus pais ateus e Aliocha um personagem profundamente religioso, um jovem bom, tocado pela graça. Ilo contava que, um dia, quando ainda criança, perguntou ao pai o que era Deus, e recebeu como resposta: "Deus são minhas mãos que trabalham". Talvez tenha vindo dessa resposta paterna às suas inquietações religiosas seu talento para as artes plásticas, para o uso das mãos.

Viajou a América Latina fazendo teatro de bonecos, refazendo o caminho percorrido por Che Guevara anos antes. Depois, em 61, chegou ao Brasil onde ingressou como professor na Escolinha de Artes do Brasil, um espaço libertário de desenvolvimento da criatividade. Tinha como parceiros Augusto Rodrigues, Nise da Silveira, Ferreira Goulart. Na escolinha, praticava- se um respeito imenso pela autonomia da criança baseado na certeza de que a verdadeira educação se dá através da arte: não a arte normativa da Educação Artística, mas a educação através da arte, desenvolvimento da expressão criativa da criança em exercício perpétuo de liberdade concebida como invenção de si. Dizia que o ser humano, ser expressivo por natureza, desde sempre canta, dança, pinta, desenha na areia, nas paredes das cavernas, em jornais velhos, muros, nas nuvens, no ar. O ser poético canta para si, para seus amores, faz serenatas, dança para seus Deuses em volta do fogo, imita as particularidades das gentes, dos animais, brinca com as palavras retorcendo seus significados e recriando sentidos, vai esculpindo a si mesmo e brincando com a plasticidade de todo o universo a sua volta. Inventa. Nunca teve por objetivo a formatação de pequenas crianças prodígio. Ilo se preocupou sempre com aquilo que chamava de a educação do ser poético.

No início da década de 70, muda-se para o Chile, entusiasmado com as reformas implementadas pelo governo socialista de Salvador Allende. Chega mesmo a se apresentar para o presidente com o espetáculo *A História do Barquinho*. Contava que Allende, ao final da peça, teria dito a ele: "costumo brincar com brinquedos mais perigosos". No dia 11 de setembro de 73, dia do Golpe perpetrado por Augusto Pinochet, Ilo é preso com a Guarda Nacional... Consegue escapar. Um policial pergunta qual o motivo de sua ida ao Chile, ao que ele responde: "Vim aqui por amor!"

Ao regressar ao Brasil, funda o teatro Ventoforte, com o espetáculo *História de Lenços e Ventos*, um divisor de águas no teatro para a infância e juventude. A peça narra as aventuras de um lenço de seda azul, Azulzinha, que deseja conhecer o mundo e de uma folha de jornal velho que se apaixona por ela. Azulzinha e o Papel de Jornal

enfrentam o Rei Metal Mau, o poderoso dono do Quintal. Azulzinha é presa, o Jornal é queimado em cena. Com a ajuda das crianças, o Jornal renasce mais forte, liberta a Azulzinha e derrota o Rei. Em 1974, auge da ditadura brasileira, *Lenços e Ventos* era um sopro de esperança nos palcos brasileiros; uma crença na inventividade como forma de luta.

> **Não manipulávamos bonecos, animávamos eles (anima é princípio vital).**

Ilo ganhou todos os prêmios do teatro brasileiro, formou gerações de artistas de todas as áreas, formou terapeutas e arte-educadores. Inspirou artistas a criarem seus próprios grupos por toda a parte. Há, Brasil afora, dezenas de "filhos do Vento": Grupo Umbu, no Rio de Janeiro; Cia. Do Tijolo, Caldeirão, Caixa de Fuxicos, XPTO, em São Paulo.

Tendo trazido na bagagem, de Buenos Aires pra cá, a atmosfera da obra teatral e poética de Garcia Lorca, acreditava que a arte deveria se ocupar, não das formas, mas da medula das formas. Gostava de enxergar a vida exposta cruamente, nos vãos das "imperfeições" dos gestos, dos sons, dos ruídos, dos figurinos e da nudez... Era como se insistisse em nos dizer que é nas "imperfeições" e nas precariedades que a vida se deixa surpreender, rápida, fugidia. Seus espetáculos desrespeitavam quase todas as certezas que aprendemos nas escolas de teatro. Como se a pergunta pela essência do que é o fazer teatral se atualizasse a cada ensaio, sempre como um doce desafio cotidiano aos cânones instituídos.

Não manipulávamos bonecos, animávamos eles (anima é princípio vital). Nossos figurinos eram sempre feitos de trapos meio descosturados, irregulares, para que fosse possível enxergar nos vazios das tramas de tecido, partes do corpo vivo do artista. Não havia teatro infantil, havia teatro para todas as idades, para todas as espécies. Cachorros, gatos, galinhas, que viviam no espaço do Tetro Ventoforte, faziam surpresas durante apresentações e eram bem-vindos em cena ou na plateia. Jornais do dia anterior, trapos, pneus velhos, água, terra, fogo, ar, metal, objetos inúteis, durante nossos ensaios, iam se tornando, paulatinamente, mais e mais competentes para poesia (isso diria também Manoel de Barros). Ensaios eram como exercícios permanentes de liberdade.

Ilo em *Bodas de Sangue* fazendo o Pai.

... (que saudade) ...

Um de seus personagens mais comoventes foi o Gigante, do espetáculo *As Quatro Chaves*. Logo ele, que tinha 1,65, encarnava o enorme personagem que desejava um coração. Ao final da peça, as crianças presenteavam-no com um enorme coração vermelho.

Ilo se encantou no dia da Independência. Deve ter se cansado dos tempos atuais, de abusos e ataques cometidos contra a liberdade, valor que sempre exercitou e defendeu acima de tudo. Foi o coração que decidiu descansar, seu enorme coração vermelho que ainda bate e que ainda pulsa Brasil afora, em cada nova cena de teatro, em cada canção, em cada criança que rabisca um peixe lua num muro da cidade.

Ilo atrás do tear de *A Centopéia e o Cavaleiro*.

***Rodrigo Mercadante** é ator e pesquisador teatral, cantor. Fez parte do Grupo Ventoforte de 2004 a 2019. É fundador da Cia do Tijolo (2007) em SP.

Cena inicial do espetáculo *Meierhold* da Tribo

TU TE MOVES DE TI

Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí,
espaços no mapa, e depois o pai ria:
também pra lugar algum meu filho, tu podes ir
e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti

Hilda Hilst, 1980

Valmir Santos*

Um efeito de espelhamento poético e crítico torna-se inevitável na fruição do estado cênico de Paulo Flores atuando como Meierhold. Espectadores que acompanham sua trajetória junto à Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz – no caso do autor deste artigo, desde *A saga de Canudos* (2000) – acessam pontes biográficas e fundos históricos e sociopolíticos tangentes ao homem de teatro que viveu na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, entre os séculos XIX e XX, e o homem de teatro que vive no Brasil do século XX para o XXI. Infelizmente, uma das constatações mais plangentes é a do arco opressor do regime político sobre as respectivas sociedades, guardadas as proporções, para com artistas francamente libertários em seus fazeres e pensares.

A mão de ferro do ditador Stálin, pseudônimo que em russo remete a "feito de aço", pesou sobre seus opositores, inclusive nos campos da arte e da cultura, refratários à coerção do Estado comunista dirigido de 1927 a 1953 por Josef Vissarionovitch Djugashvíli. Já a combinação de terra arrasada, terraplanismo, protofascismo e outras práticas avessas aos direitos sociais no país sob o desgoverno de Jair Messias Bolsonaro, desde janeiro de 2019, com particular desprezo e crueldade em relação ao segmento artístico-cultural, permitem identificar graus de afinidades autoritárias enfrentadas em realidades distantes na linha do tempo e tão próximas no delírio persecutório. Sabemos que o autoritarismo pode brotar sem disfarces numa democracia, no caso brasileiro, e o totalitarismo diz respeito a um patamar macropolítica, no caso soviético, cujo comunismo, veja a ironia, o capitão reformado do Exército maldiz, colérico, sem esconder, no entanto, a sanha de ter uma nação asfixiada sob seu coturno.

Para mediar essas fontes, Flores buscou parceria fraterna com o ator, dramaturgo, psiquiatra e psicodramatista argentino Eduardo "Tato" Pavlovsky (1933-2015), também ele de ascendência russa, também ele um militante da cultura, da justiça social, da transformação do mundo. Sua peça *Variaciones*

Zinaida (Keter Velho) e Meierhold (Paulo Flores)

"A maquilagem é posta com os músculos da cara."

Para mediar essas fontes, Flores buscou parceria fraterna com o ator, dramaturgo, psiquiatra e psicodramatista argentino Eduardo "Tato" Pavlovsky

Meyerhold (2004-2005) surge como plataforma para essa triangulação da História e, sobretudo, da cultural teatral fundamentalmente composta de palavra e corpo, palavra e sujeito, palavra e memória.

Da perspectiva brasileira, temos na biografia de Flores, cofundador do Ói Nóis, em 1978, o eterno retorno de trabalhar em arte sob regime de exceção, como na ditadura civil-militar no Brasil, de 1964 a 1985, ou na fotografia atual de recrudescimento do autoritarismo no país. A montagem estreou na Terreira da Tribo, a sede em Porto Alegre, um mês após as eleições presidenciais de 2018, espaço que prima pela proximidade, mesmo na disposição frontal. E foi experienciada na temporada do Sesc Bom Retiro, em São Paulo, no final de 2019, em palco tradicional, à italiana, quando o estado de coisas já se encontrava em avançada marcha a ré. Estávamos a cerca de três meses da pandemia do novo coronavírus, mas já era flagrante a determinação necropolítica do grupo que chegou ao poder. O espírito do tempo, portanto, interfere sobremaneira na leitura do espetáculo que marcou os 40 anos da Tribo, agora na casa dos 42.

Na medida que fala de Meierhold banido, torturado e assassinado sob o jugo stanilista, essa criação fala de Pavlovsky, cuja carreira, iniciada nos anos 1960, atravessou três golpes militares de Estado, sendo o último deles mais longevo, de 1976 a 1983. Ato contínuo, fala, evidentemente, de si, Paulo Flores, naquela que talvez plasme dimensão pessoal mais estrita em todas as encenações coletivas de seu grupo. Jamais o faria em primeira pessoa, obviamente, dada a personalidade apurada permanentemente a partir da alteridade.

É na contracena dele com a atuadora Keter Velho, como a personagem Zinaida Reich, atriz e companheira do diretor russo executada aos 45 anos, sete meses antes dele, que o público encontra a inteireza do veterano artista da Tribo forjado na contracultura de veio tropicalista e de

"Porque não gostas do realismo socialista."

"Não posso me entregar nunca à serenidade da minha arte."

inclinação anarquista renitente. Cidadão politizado às custas dos fatos que ao longo dos anos ameaçaram a democracia, os direitos humanos e o meio ambiente. Artista disciplinado e autodidata nas teorias e práticas teatrais. Eis, enfim, que dessa vez ele dá vazão indireta à individualidade, por mais que bem acompanhado dos pares no curso da pesquisa e construção, deixando-se abraçar ainda por Pavlovsky, Meierhold e Zinaida.

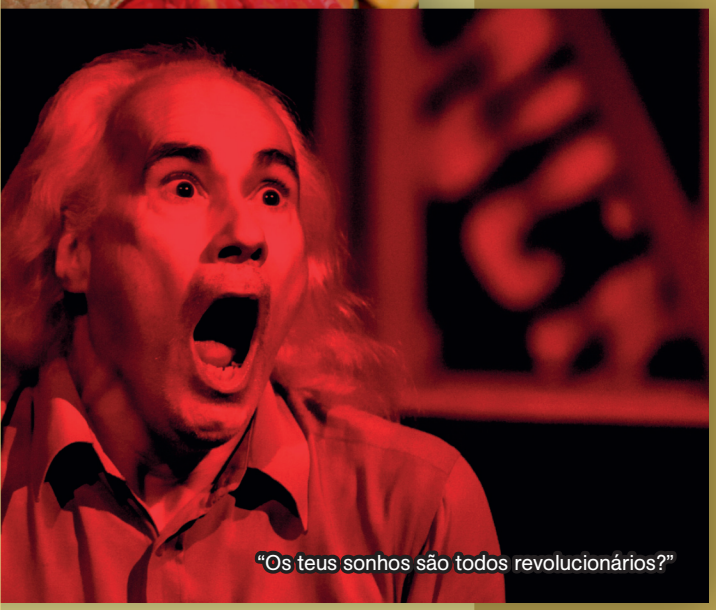
Tânia Farias e Paulo Flores em O Amargo Santo da Purificação

Sendo que a presença da mulher conota, por extensão, a de Tânia Farias, que tem seu amor ao teatro declaradamente confundido com o respectivo sentimento que nutre por Flores. O envolvimento afetivo é público, principalmente na comunidade teatral, daí ser abordado aqui pela inexorabilidade dos aspectos documental e biográfico subjacentes à narrativa repleta de camadas. O relacionamento amoroso de 20 e poucos anos teria encerrado seu ciclo em 2015. Causou desestabilizações emocionais de ambas as partes, porém sem que a parceria artística fosse esmaecida. Confira-se a química *clownesca* de Tânia e Flores no elenco da criação para a rua de *Caliban - A tempestade de Augusto Boal*, de 2017. Pois a juventude radiante de Keter e sua partitura física meierholdiana, seguida à risca, enunciam tanto a convicção humanista de Zinaida como, indiretamente, a de Tânia, desde meados da década de 1990 componente nevrálgica nas etapas de produção, organização e geração coletiva na estrutura do Ói Nóis desde a primeira hora. Para ser mais preciso, há momentos em que o registro vocal de Keter lembra a modulação de Tânia em papeis marcantes como os de Medeia ou Kassandra.

Ao contrário do que costuma fazer ao adaptar um texto original em prol da polifonia de sentidos, o nível de intervenção do grupo em *Variaciones Meyerhold* é dos menores. Mantém-se preservada parte considerável do fluxo da peça que teve pelo menos duas versões originais e outros excertos do autor argentino em seus experimentos dramatúrgicos. O Ói Nóis promove uma costura de textos de temáticas oceânicas na exposição de uma série de acontecimentos sobre vidas interrompidas feito as árvores abatidas de uma floresta, no caso, chamada teatro, essa expressão que há séculos radiografa os poros da humanidade.

Meierhold e Molotov

Em que pese o cunho biográfico, trata-se de tema complexo para o público não familiarizado com as técnicas e o treinamento de ator. Ao mesmo tempo que, a certa altura, a biomecânica é definida como recurso físico de treinamento para a sensibilização do corpo do atuante, pouco tempo depois vem a demonstração prática por Zinaida. Vestida de macacão, feito uma operária da arte, ela mostra para Meierhold uma sequência de movimentos a fim de aperfeiçoar os estudos junto ao idealizador desse procedimento que se tornaria bastante difundido nas escolas de formação do planeta. Há um esforço do autor e do grupo em contextualizar, mas ainda custa a um segmento da audiência brasileira localizar-se nas citações a algumas personalidades artísticas e políticas, o que acarreta desníveis de atenção ao narrado. A valência para a cena não descarrilar, porém, está na resiliência da estrutura dramaturgica essencialmente justaposta.



Pavlovsky centra na fase final do personagem-título, entre os anos 1930 e 1940, sem fixar-se na temporalidade. A voz de Meierhold carrega dialogismo nas citações que faz de interlocutores, como o ator e diretor Constantin Stanislávski, cofundador do Teatro de Arte de Moscou (1898), com quem trabalhou por quatro anos ao lado de Evguiéni Vakhtángov e outros, e o escritor Anton Tchékhov, dramaturgo dileto na juventude, de quem admirava a serenidade em contraponto a seu autodeclarado temperamento caótico. Com o adendo de que a maturidade mostrou que havia método no caos, embora Meierhold tenha se desvencilhado da sistematização de uma metodologia propriamente dita. O seu legado é transmitido por meio de princípios.

Para um enredo atravessado pela tragédia – há momentos em que a voz de Meierhold fala de si no passado, ou seja, já executado –, o espetáculo constitui uma celebração ao teatro e às pessoas que o fazem de corpo e alma. São muitos os fundamentos difundidos pelo artista russo que nadou contra a correnteza estética e político-ideológica por cerca de 40 anos de lida como ator e, principalmente, como encenador-pedagogo, conforme cunha a pesquisadora e diretora Maria Thais, além de teórico do teatro. Não é demais recordar que, nos 66 anos de vida, ele e seu povo testemunharam duas revoluções, a de 1905 e a de 1917.

“É preciso desconfiar da criação”, diz Meierhold no texto de Pavlovsky. “Castraram o pensamento livre, a imaginação criadora.” Com assertivas como essa, o artista que gostava de trabalhar com atores pensantes não conhecia dificuldade em elaborar preceitos.

Uma das cenas mais emblemáticas é aquela por meio da qual interpela seu torturador, Vassiliev, a propósito do conteúdo de seus sonhos: se podiam ser definidos como revolucionários ou comunistas. Cutuca-lhe o instinto homicida, a fantasia sexual, o medo da morte, da velhice. “Meu teatro parte de seus sonhos, Vassiliev, de seu desespero, de sua angústia, de seu medo da loucura”, enumera. “Entende por que não posso fazer realismo socialista [em arte]?”, completa.

Em outro momento, Meierhold verbaliza a propósito da carta escrita a Stálin por intermédio de um amigo a quem também explica seu intento. O documento era uma maneira de convencer o dirigente de sua coerência de ideias, vide a filiação ao Partido Comunista, de maneira a pôr fim às sessões de torturas física e psicológica a que fora submetido, além de evitar o iminente fuzilamento. Em vão.

Jamais teve respondida a correspondência escrita a Stálin e, ao que consta na historiografia, entregue em mãos pelo amigo Viatcheslav Molotov, então ministro de Relações Exteriores e membro do Comitê Central do PC – quer dizer, cúmplice desse e de outros episódios de opressão. A peça intercala passagens históricas, reflexivas e imaginadas, inclusive com Pavlovsky permitindo-se, em trecho não utilizado na montagem da Tribo, vincular a condição do artista russo à de milhares de pessoas perseguidas durante a ditadura militar argentina, os *NN* (sem nome, em latim). No país vizinho, um dos modos militares mais perversos de agir consistia em jogar prisioneiros políticos de aviões no momento que sobrevoavam o mar. Os chamados voos da morte ficaram assim conhecidos porque cadáveres passaram a despontar nas praias.

“Fui preso por um problema estético”, afirma o protagonista. Em nenhum momento o relato pungente dissocia a arte da vida. “O realismo socialista não é realismo nem socialista. É um culto à mediocridade”, elucida Meierhold.

“O Ói Nóis promove uma costura de textos de temáticas oceânicas na exposição de uma série de acontecimentos sobre vidas interrompidas feito as árvores abatidas de uma floresta, no caso, chamada teatro.”

Indignação que ganha contornos mais inflamados quando, ao final, lembra de sua participação no primeiro congresso de diretores teatrais soviéticos, em 17 de junho de 1939, no âmbito das diretrizes do partido-mor. A esmagadora maioria dos pares, inclusive gente que estudou com ele, pactuou com o regime que fechou o teatro batizado com o nome do artista escanteado da cena cultural – exceção a Stanislávski, a quem tinha como mestre, apesar das divergências estilísticas, que o convidou a ser assistente de seu teatro de ópera. Stanislávski morreu dez meses antes daquele congresso.

Convém parênteses para trazer a lume a percepção de Meierhold a propósito do seu professor e mestre a quem respeitava com o devido distanciamento crítico, o que provavelmente o deixou em alta conta, o "único encenador" que o ícone do Teatro de Arte de Moscou reconhecia, como informa o artigo da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin, *Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta*, traduzido por Fátima Saadi e publicado na revista *Folhetim* (número 30, 2013). Disse o discípulo após sua morte: "Ele tinha necessidade de ter junto de si um revoltado que, para trabalhar, arregaçaria as mangas. Era um magnífico pedagogo, um inventor, um artista dotado de grande iniciativa. Ele amava a arte. Na arte ele tinha colocado toda a sua vida. E nós, nós vamos querer conservar suas quatro colunas? Elas que vão pro diabo! Eu não farei aliança com vocês para defender essas quatro colunas. Estou acostumado a ser escorraçado. Podem me mandar embora, se quiserem. Eu vou. Mas não tenho nenhuma intenção de virar conservador de coluna".

De volta ao congresso divisor de águas, Meierhold discursou com veemência contra as distorções geradas pelo realismo socialista, política pública da era Stálin que preconizava formar as massas via temáticas artísticas nacionalistas, reduzindo brutalmente a margem de invenção do gesto criador. Castração impensável para quem foi contemporâneo do cineasta Serguei Eisenstein, para nomear um dos gênios que, como ele, também foi de alguma maneira cerceado e ainda assim alargou o horizonte das artes.

"Vocês são os únicos responsáveis pelo assassinato do teatro mais importante do mundo, o teatro russo", discursa. "Vocês são responsáveis pela mediocridade rasa disso que chamam realismo socialista", pontuou o diretor, segundo a apropriação de Pavlovsky.

Meierhold foi preso horas depois de se posicionar ante os colegas. Além de formalista, foi acusado de adesão ao trotskismo (doutrina que, entre outras coisas, defendia a "revolução permanente" em oposição à teoria stalinista de "socialismo em um só país") e de espionagem para potências como Inglaterra e Japão – lembrando que a Segunda Guerra Mundial seria deflagrada em setembro de 1939. Sua execução aconteceu em 2 de fevereiro de 1940.

A ARTE DE ATUAR

Um dos achados simbióticos da montagem se dá no trânsito do pensamento estético e da prática poética de Meierhold ao corpo de Paulo Flores, criador naturalmente impregnado das filosofias cênica e política da Tribo de Atuadores. Estão inscritas nele as diferentes fases acumuladas em quatro décadas e as correspondentes linhas de pesquisa amadurecidas em torno do espaço da praça ou da rua (espetáculos e intervenções ao ar livre), da vivência (interações intimistas e sensoriais na Terreira ou em locais afins adaptados) e da performatividade que se infiltra nas duas correntes anteriores e aprofundada a noção autoral sem perder de vista a coletividade de base, vide o espetáculo *Viúvas: performance sobre a ausência*, de 2011, e a desmontagem *Evocando os mortos - poéticas da experiência*, de 2013. Trabalhos que imprimiram singularidades que ora são perfeitamente aferíveis no processo que culmina na atuação de Flores e Keter.

O apreço de Meierhold por improvisação, pulsação do jogo, consciência vocal e codificação da biomecânica surge envolto na cultura dos atuadores da Tribo na qual a expressividade física é um ponto de conexão atemporal. Isso fica patente naquela cena em que o personagem encontra uma Zinaida empenhada na seleção para ingressar nos estudos com o diretor. Irradia da atuadora/da aprendiz uma gestualidade nada naturalista, de percepção maquinal para o século XX na esteira da Revolução Industrial e, aos olhos de hoje, totalmente incorporada ao imaginário das plateias mobilizadas pelas artes cênicas.

Meierhold reivindicava que se desse a ver a musculatura da face de atores e de atrizes. Na peça, diz a um veterano que a audiência tem de enxergar quando lhe cai ou lhe assenta o rosto quando um personagem é abandonado pela mulher com quem era casado por 30 anos. Ainda para ficar nos bastidores, o diretor russo tinha horror à maquiagem. Criticava o peso que se dava ao trabalho de mesa, de leitura de textos, o qual denominava "conversa com os atores". O princípio não era o verbo, mas o corpo: é a partir dele que aflora o movimento propulsor. Alguns recursos técnicos são detalhados didaticamente na encenação, o que confere tom laboratorial. Entrar em contato com o que há por trás da elaboração artística – a usina de atuação, a carpintaria do drama, a maquinaria cênica, essas instâncias encontram-se abarcadas na montagem – pode levar as pessoas da plateia a notarem o elogio implícito, pelo iconoclasta russo, no sentido de que cheguem a uma leitura própria, a uma composição desde o lugar da "quarta parede", como ele dizia, refletindo o que o espetáculo lhes permitisse acessar e ir além.

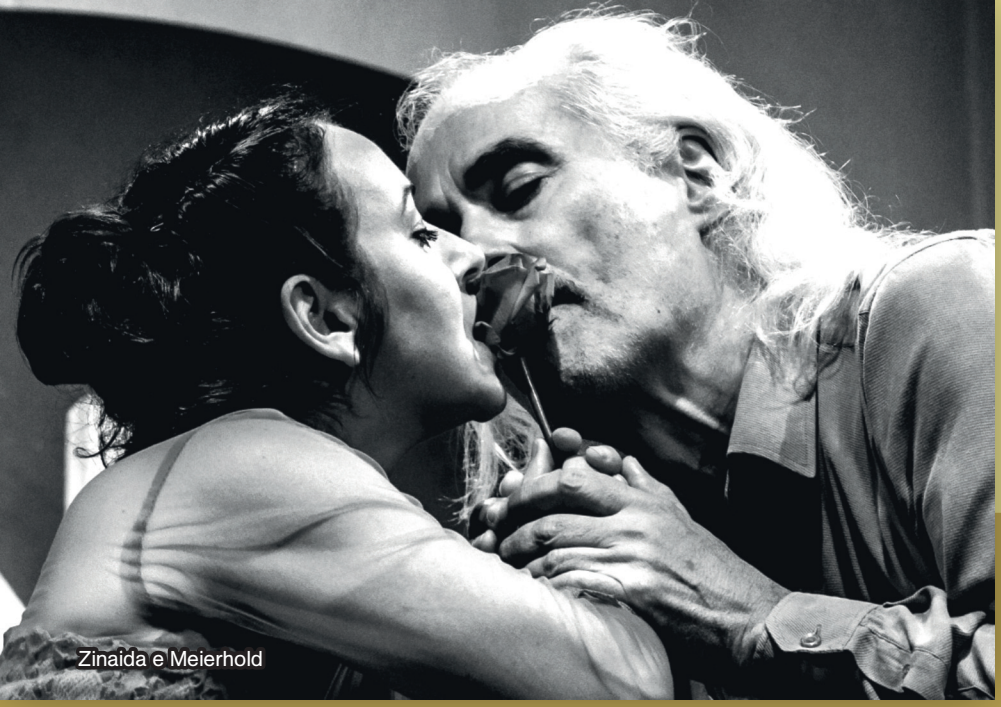
A preparação corporal a cargo da pesquisadora Beatriz Britto, ex-atuadora do Ói Nóis, equilibra em Flores – e

Ritual para receber o público

“Morre o ator que somente diz o texto.”

Pantomima grotesca

Entrar em contato com o que há por trás da elaboração artística - a usina de atuação, a carpintaria do drama, a maquinaria cênica,



Zinaida e Meierhold

> **O aparato cênico construtivista resulta um trunfo dramatúrgico no trabalho mais recente da Tribo.**

acentua em Keter – os movimentos retilíneos, à maneira construtivista. Nas ocasiões em que fala mais diretamente ao público, destilando crítica mordaz e humor corrosivo, o Meierhold de Flores estabelece empatia capaz de causar desconfiança de que paira ali algum resquício de naturalismo psicológico no ar, um laivo stanislavskiano na hora de tirar ou colocar a boina, no jeito moleque de remendar o estilo de interpretar que julga convencional. Não que a emoção seja tributária exclusiva daquela linhagem. Chance para entrever ainda o artista por trás do personagem.

Em contrapartida, quando este irrompe em dor lancinante, grita indignado sob as mãos dos carrascos, Flores transborda em tensionamentos que atravessam as cordas vocais e diminuem sensivelmente a dinâmica relacional com o público. Fica em segundo plano o que já saltava de sua paleta em cores e verves mistas de Chaplin e Maiakovski na travessia de tamanho horror que foram os últimos sete meses e 14 dias de sua existência, da detenção aos tiros de fuzis, sem direito a julgamento. Repousa aqui, quem sabe, o ponto de inflexão da montagem coletiva ao sublinhar em determinadas cenas o que já se enuncia factualmente sombrio, dito e recortado por Pavlovsky e, aqui, mediado pelo conjunto do Ói Nóis que, no caso, excede nesses momentos. Talvez tenha sido determinante a autodeclarada inclinação do diretor russo à intensidade e ao caos, conforme tom confessional na carta a Tchékhov, dono de natureza diametralmente oposta.

A consciência vocal de Flores, no entanto, é um dos componentes vitais de sua identidade atuadora. Virtude que se impõe, tendo em Keter e suas variantes uma intersecção solar na intertextualidade trágica. Seja como Zinaida ou como a figura antípoda de Molotov, caracterizado com máscara, são incursões que iluminam zonas demasiado humanas de Meierhold e de sua companheira. Inclusive quando o diretor interage com o movediço amigo. Ainda desdobrada como Xamã, na abertura, e como a Imagem da Repressão, vocalizando Stálin, na reta final, Keter percorre o espaço cênico com sincronicidade de quem conhece as peças de um relógio.

Na introdução de seu livro *Na cena do Dr. Dapertutto; poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916* (Editora Perspectiva: Fapesp, 2009), a diretora e pesquisadora Maria Thais, da Companhia Teatro Balagan (SP), discorre sobre o projeto estético e poético do diretor, os processos de composição da cena e de formação do ator estreitamente ligados às práticas pedagógicas. “O ator meierholdiano só pode ser compreendido no contexto da sua cena, e, do mesmo modo, a sua cena se configura somente a partir dos seus elementos constitutivos, que guardam, apesar de tudo, sua independência. A permanente dualidade conjuga liberdade e obediência, e o rigor, sob o qual submete a formação do ator, não exclui a perspectiva de ser a cena o centro principal do aprendizado, daqueles que fazem e daqueles que veem”, afirma.

O aparato cênico construtivista resulta um trunfo dramatúrgico no trabalho mais recente da Tribo. Os diferentes níveis, rampas e mecanismos giratórios condizem com o pensamento meierholdiano a sustentar a forma em arte como indissociável de seu conteúdo. Os atuadores Eugênio Barboza e Clélio Cardoso adaptaram a cenografia criada originalmente por Liubóv Popóva para o espetáculo *O corno magnífico*, assinado pelo diretor em 1922. Plasticidades e topografias ornam absolutamente com ruídos ou com ludismos aparentemente implausíveis, transportando o imaginário do espectador para uma experiência labiríntica feito os penetráveis do artista plástico Hélio Oiticica. O dispositivo não é apenas observável, ele preenche as relações, é efetivamente vivenciado pela dupla de atuantes.

Outra janela aberta com igual relevância é a da projeção audiovisual que lembra da admiração crítica que Meierhold nutria por Nikolai Gógol. Cita imagens da sua montagem de *O inspetor geral*, em1924, e o quanto extraiu de essencial do texto na transposição para o palco. Disposição que o fez levando-se em conta, em seu juízo, a falta de postura ética do genial autor subserviente a quem detinha o poder, o czar Nicolau I, e fazia questão de

interferir na arte e na cultura – a peça fora escrita 88 anos antes, em 1836.

Em um dos fragmentos que margearam *Variaciones Meyerhold*, não incluído pelos artistas brasileiros, Pavlovsky anotou que certa vez Zinaida declarou sua admiração pelos desbordamentos criativos de seu amado. “A crença de que o teatro sempre deve ser subversivo”. Um jeito de lidar com arte e sociedade na tentativa de equalizar convicções marxistas, ideais libertários e anarquistas em moto-contínuo próximo do encarado por Paulo Flores na contemporaneidade, com o agravante da voga neoliberal ditando as regras no capitalismo tardio.

Numa seleta de artigos e notas acerca da obra cênica e teórica do diretor russo, intitulada *Sobre o teatro* (1913), com tradução de Maria Thais e Roberto Mallet, mais colaboração de Gabriela Itocazzo, lemos a seguinte epígrafe do poeta grego Even D‘Ascalon: “Mesmo se me corróis até a raiz, ainda assim produziria frutos suficientes para serem derramados em libações sobre a cabeça, ó bode, quando fores sacrificado”.

Imagem propícia para evocar, mais uma vez, o discurso proferido no congresso de diretores. Não por acaso, corresponde às cenas finais da peça. Em prosa expositiva, Meierhold reage à covardia daqueles que frequentaram suas aulas e seu teatro experimental, sendo a última sala, batizada com seu nome, fechada no ano anterior, em 1938. Na sustentação póstuma escrita por Pavlovsky, ele encontra nos jovens das últimas fileiras aliados ante o desespero, por não se furtaram de sua mirada, de seu chamado ao futuro, como demanda no “fervor revolucionário do meu teatro”.

Na biografia lançada no ano passado, *Paulo Flores: um teatro com pedras nas veias* (Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, nono volume da série Gaúchos em Cena), de autoria do jornalista Roger Lerina, o atuador compartilha da mesma âncora para confrontar a realidade brasileira: “Qualquer pensamento mais humanista vê esses últimos anos como um período obscuro, que a gente não sabe o que vai ser o futuro. Porque o Ói Nóis, que nasceu ainda na ditadura militar, sempre apontava que existiria uma progressão de ações, de entendimento, de conscientização social que chegaria a uma democracia de fato. Na peça, Meierhold está condenado à morte, mas diz que continuará no olhar daqueles jovens do congresso de teatro. A última fala do texto de Pavlovsky remete a uma esperança de transformação mesmo em um momento muito sombrio, e o trabalho do Ói Nóis está dentro disso. Eu acho que é um momento difícil, muito triste. Eu não pensei que ia viver isso”.

E nas primeiras linhas do artigo *En busca de la unidad perdida: la izquierda y la juventud*, publicado na revista *Zona Abierta*, (número 17, 1992), cerca de 12 anos antes de escrever sobre a vida e a obra de Meierhold, Eduardo Pavlovsky anotou as seguintes palavras que seguem ecoando pela pertinência: “Creio que devemos assumir o peso da grande responsabilidade histórica. O fracasso do socialismo real e o auge do projeto neoliberal conservador – com seus êxitos eleitoreiros – causaram efeitos que não parecem fáceis de avaliar na esquerda argentina. Também é certo que existe uma crise de representatividade que atravessa hoje os campos da ciência, da arte, da política e das ideologias. Tudo está em crise e questionamento. Definir e diagnosticar situações requer assumir a responsabilidade de integrar diferentes níveis de complexidade e reduzir o predomínio do pensamento onipotente e totalizador”, argumentou “Tato”, em tradução nossa.

***Valmir Santos** é jornalista, crítico e editor do site Teatrojornal – Leituras de Cena.

A última fala do texto de Pavlovsky remete a uma esperança de transformação mesmo em um momento muito sombrio, e o trabalho do Ói Nóis está dentro disso.

“Meu sangue ferve, desejo arder!”

CRÍTICA

DUAS CARTAS PARA MEYERHOLD

Henrique Saidel e Caroline Marim*

Porto Alegre, inverno de 2020

Querido Meyerhold,

Escrevo esta carta como quem escreve algo de muito importante, como quem escreve algo que lhe causa um tanto de medo e hesitação, como alguém que deseja escrever coisas bonitas, coisas inesquecíveis, inteligentes, coisas revolucionárias, coisas que estejam à altura da tua arte, do teu teatro, da tua vida. Escrevo esta carta depois de ter escrito "Querido Meyerhold", ali no topo da página, há vários dias e depois de ter ficado vários dias sem escrever mais nada, apenas olhando a página em branco e pensando em todas as coisas bonitas, inesquecíveis, inteligentes e revolucionárias que eu poderia dizer para você e a teu respeito. Escrevo esta carta mais de um ano depois de ter visto (duas vezes) a peça que o Ói Nóis Aqui Traveiz fez com você no título e como personagem, e mais de dezenove ou vinte anos depois de te ler pela primeira vez, de saber de você e do teu teatro pela primeira vez, de ser provocado e convocado pelo teu teatro a experimentá-lo (mesmo que timidamente) também no meu teatro. Eu lá com meus dezenove ou vinte anos, prestes a tentar meu segundo vestibular para artes cênicas. É verdade, querido Meyerhold, nossa relação já é antiga. Da Rússia ao Brasil, de Moscou à Curitiba, Porto Alegre e tantos outros lugares. E foi essa relação, que perpassou praticamente metade da minha vida, que aflorou com todo seu perfume e excitação quando entrei naquele espaço tão interessante e importante da Terreira da Tribo, quando eu te vi ali naquele palco, com aquele cenário (aquele cenário!), ecoando aquela voz, dilatando aquela presença criadora diante e com aqueles espectadores.

Escrevo esta carta esperando que ela te chegue como uma carícia. Não como as cartas-carícias que o teu querido Anton te enviava enquanto você estava preso, e que você evocou tão comoventemente na peça do Ói Nóis: não tenho nenhuma pretensão de te acariciar tão bem quanto Tchekhov (imagina!), nem de longe. Mas te envio esta carícia-carta na tentativa de retribuir minimamente que seja as carícias-livros, as carícias-manifestos, as carícias-teatros que você me/nos fez, mesmo depois de mais de sessenta anos do teu fuzilamento. Uma carícia pode ser um afago, uma lembrança, um recado, um elogio, um "não se preocupe, eu estou contigo", um sussurro, um toque delicado, um gesto de conforto e acolhimento. Uma carícia também pode ser um empurrão, um chacoalhão, uma chamada de atenção e à ação, uma provocação, um "ei, acorda, é para lá", um estímulo, um gesto de cumplicidade e incentivo. Uma carícia é, antes de tudo, um gesto – mãos, corpo, palavras, intenções, ações – em direção ao outro, com o outro. Um gesto de empatia, de amor, um gesto de humanidade (e para além dela). Por isso, acho curioso quando você, ao receber as cartas de Anton, se preocupa em frisar que não tem pudor em receber aquelas cartas, aquelas carícias de outro homem, e afirma que às vezes "um homem necessita da carícia de outro homem", como se fosse necessário justificar (para si, para ele e para o público) o amor e a cumplicidade mútuas entre dois homens, como se fosse necessário lembrar(-se) que não há problema ou perigo quando dois homens se relacionam verdadeiramente na amizade e não apenas sob os protocolos esterilizadores da heteronormatividade, como se fosse necessário criar um espaço seguro – mesmo que através de palavras escritas em um papel ou pronunciadas em um palco – para o afeto, para a humanidade. Talvez isso tudo seja mesmo necessário, ainda. Mas que bom seria se não precisássemos mais de todos esses cuidados e receios, e pudéssemos apenas trocar e espalhar

Mas te envio esta carícia-carta na tentativa de retribuir minimamente que seja as carícias-livros, as carícias-manifestos, as carícias-teatros que você me/nos fez

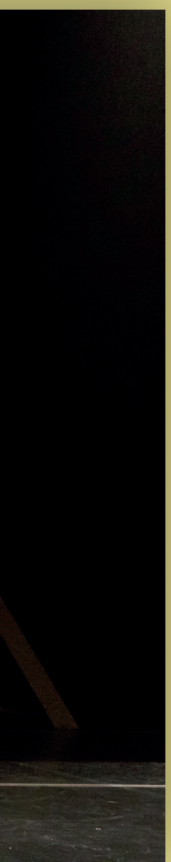
Meierhold e o dispositivo cênico de "O Corno Magnífico"

> **No teatro, assim como na vida, "você" - assim como "eu" - nunca é apenas uma só pessoa, nunca é apenas uma só camada**

carícias, sem maiores ressalvas. Como você e Anton, como você e Zinaida, como o que eu tento fazer nessa breve missiva.

(Então me dou conta de que, quando eu escrevi "você", no parágrafo anterior, eu poderia estar me referindo tanto ao Meyerhold da história, ao encenador russo Vsevolod Emilevitch Meyerhold, como também ao personagem dramático criado pelo dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky, ou mesmo à persona encenada e materializada pelo ator brasileiro Paulo Flores. Ou a todos ao mesmo tempo. No teatro, assim como na vida, "você" – assim como "eu" – nunca é apenas uma só pessoa, nunca é apenas uma só camada, uma só identidade inequívoca e separável do seu contexto e dos seus atravessamentos. Os pronomes dificilmente dão conta da realidade, tampouco da ficção. Aqui, aceito e grafo "você", com todas suas deliciosas contradições e imprecisões.)

"A ideia estava aqui, e se agitava."



Foi lendo alguns dos teus textos – e textos sobre você, e também de/sobre o alemão B. Brecht – que eu percebi/lembrei o que poderia ser óbvio: que o teatro não precisa necessariamente fingir que não é teatro (fingindo ser a realidade cotidiana), que o teatro não precisa fingir/simular e investir na ilusão realista de que é outra coisa além dele mesmo, enquanto arte, artifício, construção estética fruto de um trabalho e um engajamento coletivo que envolve ativa e criativamente todos os artistas e também todos os espectadores de uma obra. Um teatro que se assume e se mostra como teatro, expondo e redimensionando suas próprias convenções. Perceber e lembrar disso foi um momento (que se estende até hoje) de epifania artística e política, revelando as possibilidades (auto)críticas e revolucionárias de uma arte tão concreta e conectada ao seu tempo quanto o teatro. Um teatro revolucionário, nascido com e para a revolução (a soviética, no teu caso, mas não só ela), cujo papel é investigar e propor uma estética e uma vida revolucionárias em si mesmas.

Você fala com paixão sobre a improvisação dos atores e, com ainda mais paixão, sobre a imaginação criadora da arte como arma da revolução. Ah, a paixão! É ela que nos mobiliza e nos move, é ela que nos excita e incita, fazendo de nossos corpos e ideias e palavras e espetáculos agentes de transformação. Como não se apaixonar pela revolução? E como não desejar e agir apaixonadamente para que a revolução continue a revolucionar não só o mundo, o outro, mas também a si mesma? Artistas que somos, sabemos na pele e nos poros que a imaginação criadora, que o processo imaginativo é a força que tudo transforma, que tudo revoluciona, máquina de guerra contra a imobilidade conservadora das forças estéticas e políticas a serem combatidas. Da mesma forma que, décadas depois, um certo rapaz latino-americano nos ensinou com sua música que a felicidade é uma arma quente, a imaginação criadora – amparada pela liberdade comprometida da improvisação e insuflada pela paixão pela revolução – também é uma arma potente de existência e ação na arte e no mundo. Meyerhold e Belchior, cada um com suas armas, cada um com sua paixão e seu comprometimento ético contra uma vida estagnada e opressora.

E, como você mesmo disse, talvez tenha sido justamente essa tua paixão pela revolução enquanto processo permanente de crítica e transformação, essa convicção de que a revolução também tem que revolucionar a si mesma, essa insistência de que a revolução deve ser também estética e inventar novos procedimentos, novas relações de trabalho de criação (entendendo que sim, o trabalho artístico também é um trabalho e, como tal, deve ser revolucionado), novos formatos e novas conexões com o público, talvez tenha sido tudo isso que te fez ser visto como um perigo para o regime de poder e governo que lutava por se estabelecer. Afinal, nada mais perigoso para um regime identitário e autoritário do que a possível liberdade fluída e indomável – e convidativa – da criação artística que se pretende crítica e arredia aos padrões pré-estabelecidos de forma e conteúdo. A disputa pelo imaginário das pessoas e de uma nação, a disputa pelas formas estéticas que devem ou não existir, a disputa pelas histórias/narrativas que devem ser contadas e como devem ser contadas, é uma disputa de poder, uma disputa política em seu estado paradoxalmente mais subterrâneo e mais espetacular e, por isso mesmo, mais intransigente. Nessa batalha, o triste é perceber – e somos levados a perceber isso todos os dias – que a força e a quentura das nossas armas, da nossa felicidade e da nossa imaginação criadora, muitas vezes não são suficientes para evitar que sejamos impedidos e mesmo mortos pelas armas (armas de fogo e outras armas objetivas de destruição de vidas) dos nossos inimigos auto-declarados. E assim somos torturados. E assim somos silenciados. E assim morremos.

Mas nós não morremos. Nós não nos silenciamos. Nós sobrevivemos e continuamos em nossa arte, em nossas obras e em nossos encontros. Nós resistimos em nossas cenas, em nossos processos criativos, nos espaços que construímos e mantemos, em nossos compartilhamentos com o público (mesmo que sejam poucas pessoas de cada vez). Nós vivemos e nos perpetuamos uns nos outros, e para além dos outros, nos corpos e ideias que vibram e se conectam. Você e Zinaida, em sua paixão um pelo outro e pelo teatro, foram cruelmente assassinados pelos agentes da mesma revolução que tanto defendiam. Mas Meyerhold e Zinaida não estão mortos: eles estão ali, diante daquelas pessoas, naquela Terreira, proferindo aquelas palavras escritas por Pavlovsky, mobilizando aqueles corpos – os corpos e as subjetividades de Paulo e Keter –, acionando aquele cenário, encenando aquele espetáculo, encontrando aqueles espectadores e, por uma feliz coincidência, fazendo em mim aquelas carícias.

Pensar em revoluções estéticas me faz lembrar que escrevo esta carta em junho de 2020, no meio de uma pandemia que assola o mundo todo em uma escala sem precedentes, enquanto cumpro um (quase) auto-imposto isolamento social, saindo de casa apenas para ir ao supermercado e à farmácia, em uma época na qual todos os teatros e espaços culturais estão fechados há meses, e assim permanecerão por não se sabe quanto tempo (mais

Keter Velho como a Xamã

O que você faria se estivesse conosco agora, lutando contra o coronavírus, querido Emilevitch? Qual seria a tua revolta? Como seria o teu teatro? Que revolução você proporia?

"A improvisação é a imaginação criadora da arte."

Meierhold e o torturador Vassiliev

"...e se agitava."

seis meses? mais um ano? mais dois anos?). Escrevo esta carta em um momento no qual o teatro não pode mais acontecer como sempre aconteceu, presencialmente, com artistas e outros profissionais e espectadores convivendo no mesmo espaço, ao mesmo tempo. Um momento no qual os trabalhadores da cultura se vêem sem emprego e sem meios consistentes para exercer seu ofício: em 2020, o espetáculo *Meyerhold* não poderia acontecer como eu o vi. E é nesse momento, entretanto, que artistas e afins buscam outros espaços e plataformas possíveis, outros meios, outras maneiras de fazer teatro – ou seja lá o nome que quiserem dar às experiências cênicas virtuais que pululam na rede mundial de computadores. Ainda não é possível afirmar, mas talvez estejamos testemunhando uma certa revolução na própria linguagem teatral, nos modos de fazer, compartilhar e experienciar teatro. O que você faria se estivesse conosco agora, lutando contra o coronavírus, querido Emilevitch? Qual seria a tua revolta? Como seria o teu teatro? Que revolução você proporia?

Imerso nessa atualidade caótica, volto-me para o ano passado, para aquela noite em que cheguei na Terreira da Tribo para te ver. Na primeira vez, eu estava sozinho; na segunda vez, fui com minha amiga Caroline Marim, que também está te enviando uma carta aqui. Peguei meu ingresso e comprei uma cerveja na bilheteria: você sabe, sempre que possível, gosto de amaciar os sentidos antes de entrar no teatro. As portas se abriram e entrei no espaço escuro. Uma voz masculina ecoava pelo espaço, um canto cerimonial e um tanto melancólico recepcionando o público, acompanhado pelo ressoar ritmado de uma espécie de tambor, percutido por uma figura feminina (estaria ela vestida com trajes tradicionais russos?). É a mulher, que se coloca como "a voz das massas", que inicia o espetáculo, que nos chama para acompanhar os pensamentos póstumos do homem que ousou ser a revolução. É a mulher que surge musical em diversos momentos da peça, pontuando a narrativa e as transformações do homem que conta e defende com orgulho e lucidez a sua própria história, para si mesmo, para seus amigos e camaradas, para sua companheira, para seu público.

Em alguns momentos, fico pensando se o espetáculo não deveria se chamar *Meyerhold e Zinaida*, ambos apaixonados e mortos pelos mesmos motivos, ambos donos de suas histórias entrelaçadas pela mesma revolução e pela mesma arte. A voz e a presença da mulher estão ali postas, mas seu papel coadjuvante não me deixa parar de pensar que a história do teatro e da humanidade – a nossa história – ainda precisa visibilizar mais, imortalizar mais e repercutir mais as suas vozes femininas (e também as não-binárias e todas as outras), para além de seu costumeiro lugar de musa inspiradora e/ou assistente dedicada. Qual é o papel da historiografia, da dramaturgia, da encenação, da produção, da crítica e de todo trabalho cultural nessas outras revoluções igualmente necessárias? Qual é o nosso papel, agora, nisso tudo?

Keter Velho está ali – com todo o aparato técnico e sensível que só o trabalho continuado de um grupo tão longevo quanto o Ói Nóis pode proporcionar – dando suporte para que Paulo Flores possa enfrentar com decisão e entrega o desafio de um longo monólogo, ou de um semi-monólogo, onde ficam mais que evidentes suas habilidades e sua força cênicas, suas nuances energéticas e semânticas, alternando entre momentos de agitação e de delicadeza. E como é bonito e importante ver em cena aquele homem com mais tempo de carreira do que eu tenho de idade, aquele homem que traz consigo e compartilha silenciosamente com seu público boa parte da história do teatro e da resistência política brasileira, inscritas em sua pele transpirante, em suas mãos espalmadas, em seus gestos amplos, em seus cabelos brancos e revoltos, em suas expressões faciais abundantes, em sua voz modulada e volumosa, em sua movimentação calculada, em seu corpo disponível e pronto para a ação. Uma atuação grandiloquente, forjada em décadas de espetáculos de rua e/ou de grandes espaços, contracenando com elencos numerosos e também grandiloquentes, acostumada a dirigir-se a uma audiência às vezes fisicamente distante e/ou espacialmente dispersa. Uma atuação ancorada em uma convicção artística e política de teatro, perceptível em todos os trabalhos daquela Tribo de Atuadores. Paulo faz Meyerhold surgir em uma atuação estilizada e não realista, sintonizada com a interpretação de Keter. Meyerhold e Zinaida em uma atuação meyerholdiana? Já teria valido a pena sair de casa e ir à Terreira só para ver aquele elenco.

Mas, ao entrar no espaço da peça e sentar-me naquela arquibancada fixada em relação frontal com o palco, não apenas os atores me chamam a atenção. É impossível não vê-lo ali, imponente, enigmático, tomando quase todo o espaço disponível: o cenário, o magnífico cenário, adaptação daquele criado por Liubóv Popóva para a montagem de *O corno magnífico*, dirigida por você em 1922. Ícone do construtivismo russo, aquele dispositivo cênico ressurge quase cem anos depois, e paira solene e sorridente diante de mim, esfinge concreta que desafia: aciona-me ou te devoro. E os acionamentos são múltiplos e simultâneos – os atores acionam o cenário, o cenário aciona os atores, o dispositivo aciona a si mesmo, numa espiral de afetações mútuas que evidencia o caráter interligado e mecânico (biomecânico) de todos os elementos da cena. A encenação seria, então, uma grande máquina, onde todos os elementos, todas as engrenagens atuariam interdependentemente, em uma objetividade comum (comunista), evidenciada naquela visualidade concreta e propositiva, naquele dispositivo e naquele espaço não-realistas. Um teatro revolucionário começa por um espaço revolucionário. E não posso negar, querida Liubóv, que estar a poucos metros de uma quase-reprodução em tamanho natural do teu dispositivo, do teu cenário que tanto estudei em minha formação como artista, e que tanto me maravilhou desde a primeira vez que o vi em uma fotografia impressa em preto e branco, em uma aula de cenografia quase vinte anos atrás, tudo isso me deixou bastante emocionado. Eu sei, é piegas, mas meu coração palpitou mais forte quando vi toda aquela tridimensionalidade

"Eu pensei que não fosse suportar tanta dor."

A encenação seria, então, uma grande máquina, onde todos os elementos, todas as engrenagens atuariam interdependentemente, em uma objetividade comum (comunista)

dinâmica de madeira, cores e ferragens, e fiquei ansioso para ver como o dispositivo funcionaria durante a peça. Como uma criança que finalmente chega empolgada ao parque de diversão, depois de dias esperando e imaginando tudo o que poderia ali encontrar. E isso não é pouca coisa.

Mesmo que os acionamentos espaciais/corporais que pude observar não fossem os mais surpreendentes para nossos padrões de início do século XXI, ainda assim, a presença reconstituída e viva do dispositivo de Popóva foi um dos pontos altos da montagem, junto com o trabalho do elenco. Arrisco-me a dizer que o *Meyerhold* do Ói Nóis é uma obra importante por seus aspectos artísticos e também, por que não, históricos. Ao recolocar em foco a tua vida, tua obra e tua política (uma tríade que é, na prática, uma só coisa), explicitando os contextos pessoais, estéticos e sociais, meu caro Emilevitch, a Tribo de Atuadores criou um espetáculo iminentemente didático. E se algumas pessoas podem ter algum tipo de receio ou ressalva em relação a obras de arte didáticas, o Ói Nóis não tem. E esse não receio, essa coragem fazem parte justamente da beleza e da força que ajudam a sustentar os mais de quarenta anos de posicionamentos, criações e ações que se tornaram referência no Brasil e para além dele. A dicção pausada e muito bem articulada das palavras e das frases, o encadeamento lógico das ações e das cenas (mesmo as mais oníricas), o texto impregnado de dados históricos, o figurino que alude aos trajes construtivistas e também caracteriza os diversos personagens que surgem, a sonoplastia e a iluminação que sublinham e reforçam o discurso de cada momento da peça, o ritmo paciente e límpido da encenação como um todo, demonstram uma preocupação legítima em apresentar um espetáculo que convida e acompanha o espectador, compartilhando com ele cada uma de suas intenções e informações.

Encerro esta carta dizendo mais uma vez o quão importante foi para mim esse reencontro com você e com a tua história. Com você e com esse grupo tão singular e relevante para a cultura gaúcha e brasileira – um grupo acostumado com grandes e espaçosas produções, com equipes numerosas e espaços cênicos pouco convencionais, com cenas dinâmicas e espectadores moventes, e que agora se arrisca em um espetáculo "menor", com apenas dois atores, em um espaço fechado e em uma relação mais tradicional com os espectadores, que ficam sentados frontalmente durante toda a peça: essas escolhas me deixaram surpreso e curioso, pensando inclusive sobre os riscos que devemos correr e as soluções que podemos encontrar ao longo de nossas carreiras. Espero que essa percepção possa ser compartilhada por outras pessoas, aqui e em toda parte. Dizem que o teatro é a arte do encontro. *Meyerhold* vem para dizer que os reencontros também são matéria teatral. Para que o teatro, com sua imaginação criadora, continue sendo revolucionário. Meyerhold, Zinaida, Tchekov, Gógol, Stalin, os torturadores, Molotov, Popóva, Pavlovsky, Keter, Paulo, Henrique, Caroline. Muito obrigado por me convidar para este encontro, querido Emilevitch.

Daquele que te estima.
À espera de uma nova carícia tua,

Henrique Saidel

As noites brancas de São Petersburgo

Caríssimo Meyerhold,

Desculpe a formalidade, mas ela deve-se ao fato de ter te conhecido há pouco tempo, apesar de já fazer praticamente 1 ano (ou seria mais?) desde que fui convidada pelo Henrique Saidel a ver a encenação de um texto criado pelo dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky que mistura sua trajetória com os desassossegos vividos por ti no cárcere. Ao lembrar daquela noite muitas sensações e sentimentos se misturam, há pouco havia me mudado para Porto Alegre, era a primeira vez no espaço Terreira da Tribo e que via a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz em um espaço fechado. Mergulhar no seu imaginário criativo naquele momento acompanhava novas aberturas no meu próprio cárcere privado que constantemente é renovado pelo nomadismo voluntário que me impulsiona a viver em constante revolução cultural, estética e política por esse Brasil.

No entanto, me sinto um pouco envergonhada de ter te conhecido tão tardiamente e esta ser a primeira vez que te escrevo. Sinto muito também, porque talvez minha carta te decepcione um pouco, já que nela falarei mais sobre as mulheres que fizeram parte da cena da tua vida e do teu teatro. Espero que tu entendas que o caminho de uma mulher e nossa história sempre é diferente, mesmo que nos encontremos para juntos fazermos a revolução. Por isso, mesmo que tua vida, tua encenação tenha chamado minha atenção, são Liubóv Popóva e Zinaida Reich que moveram meu olhar, minha curiosidade e todos os meus sentidos naquele dia. Tua fala guiava esse olhar, mas era o cenário de Popóva e a movimentação de Zinaida que tornavam vivas suas palavras em cena. Seu corpo pulsava em Paulo Flores e sentia que ele brilhava e sua luz se reverberava em mim, de modo que posso afirmar que senti a força e a presença de tua luta estética, no entanto, são elas que despertaram minha curiosidade e quem quero conhecer e saber mais e mais. Essas mulheres que sabemos tão pouco e cujos papéis desde aquela época eram secundários, mesmo que unidas à mesma luta. Mesmo que, na Moscou do inquieto século XX não fossem tratadas com distinção nas universidades e em alguns círculos artísticos. Mesmo que tu a elas e principalmente a ela assumisse o compromisso criativo e amoroso Meyerhold-Reich, que pelo que vi e ouvi de ti, de tua dramaturgia e tua estética se constroem e se reconstroem por contaminação, entrega e experimentação e que certamente surgem desse encontro com elas, encontro que sem hesitação tu incorpora em cena tornando-os parte de sua obra e de sua dramaturgia.

Agora, é importante revelar que meu interesse por elas se deve, não apenas ao fato de termos em comum o fato de sermos mulheres, mas porque sou apaixonada desde menina pela vanguarda russa, principalmente pelo concretismo e posteriormente por tudo o que veremos quando alguns e algumas dos principais nomes da Universidade Soviética Vkhutemas se mudam para ensinar e participar da formação da alemã Bauhaus. O que sabemos é que, na realidade, o cenário de Popóva nos oferece muito mais do que uma maquinaria cheia de roldanas, escorregadores e escadas, que acionam os corpos espacialmente criando planos ou ruídos diferentes de fundo para a cena. Não é apenas um dispositivo cênico, mas é resultado de um processo criativo que tem como pedagogia de base o objetivo de transformar o cotidiano da nova sociedade comunal através da criação e da produção de uma estética que aproxime arte, artesania e indústria. Essa é a revolução cultural que está acontecendo na Rússia e da qual tu fizeste parte, mas como tu, teus parceiros e parceiras, é essa mesma revolução que os convida a se afastarem ou os executam e os exterminam.

O que estava em jogo era a transformação social e Meyerhold, tenho certeza que o senhor percebeu que os corpos precisavam acompanhar as mudanças para que a revolução de fato acontecesse, não é? No entanto, parece que mais uma vez, as forças políticas retrógradas e os corpos que as constituem não se transformaram ao mesmo tempo. Mais uma vez o rolo compressor do conservadorismo enrijeceu a vida e a verdadeira revolução não aconteceu. O senhor tentou e ousou tornando a biomecânica parte crucial de tua metodologia e dramaturgia. Entretanto, a sensibilização do corpo para que o texto e a vida penetrem precisa acontecer não somente em cena, mas também nas fábricas, nos corpos que carregam a vida do campo e que fazem a roda da revolução girar. Essa roda grita em seus primeiros movimentos e é ela que coloca as roldanas a girar. O ruído dessa vanguarda mobiliza todos os sentidos e precisa ser sentido.

"...o fervor revolucionário do meu teatro!"

O ruído dessa vanguarda mobiliza todos os sentidos e precisa ser sentido.

E esse ruído não foi silenciado. Aos poucos, mesmo que aparentemente de forma silenciosa a revolução estética seguiu teus passos. Um inventário inexaurível de novidades, de extravagâncias e de prodígios conquistaram outros territórios e outras artes: a Bauhaus Alemã e a França de Marcel Duchamp, com seus *ready mades*, tencionaram ainda mais a função da arte e nos modificaram totalmente nos anos que seguiram tua morte. Desejo te acalentar contando que muitas transformações ocorreram no teatro, mas principalmente na dança norte-americana, passando a ocupar um importante papel na investigação da improvisação que o senhor tanto valorizava. A intenção de negar e derrubar os paradigmas continuou e continua viva. A experiência de rompimento entre o artificial e o real, entre espaço do palco e da plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena passaram a ser motores primordiais nas vanguardas que te seguiram.

Anna Halprin é uma dessas artistas que apontou a pesquisa em direção ao desenvolvimento de uma pedagogia para tornar bailarinas, bailarinos, atores e atrizes mais aptos a se moverem adentrando novos territórios, arriscando-se a se expor, a revelar-se em cena, resolvendo no corpo soluções para problemas da improvisação. Antes a improvisação, que em alguns casos, se restringia como ferramenta do criador, agora convida todos a participarem da criação por meio da improvisação, tendo como principal preocupação o desenvolvimento de uma consciência sinestésica e não mais apenas biomecânicas. Nestes acontecimentos, chamados de *happenings*, artistas de diferentes linguagens passam a criar juntos. Tenho certeza que tu ficarias muito feliz de ver, participar e continuar contribuindo com suas inquietações e curiosidade. Tenho tanto pra te contar, mas precisaria escrever muitas cartas para que o senhor pudesse ver que não conseguiram matar teu legado.

Curioso, que agora, que estou a contar tudo isso, sinto um misto de urgência com presença e flashes da peça surgem em um ritmo alucinado, incorporado a um bandoneon veloz movido por um canto surrealista sem nexo, que somente se acalma com a movimentação de Zinaida. Fico confusa, não sei mais se estou contigo no início do século XX ou se me encontro em 2019, ou mesmo agora em junho de 2020. Meu desejo é mergulhar mais fundo, como Zinaida, não quero ser apenas um títere a serviço da minha mente, quero experimentar meu corpo escrito em minha fala, quero gritar e deixar meu corpo tremer. Quero continuar essa tessitura, alinhar-me ao teu fio, ao de Popóva, Zinaida e Keter Velho, ao de Eduardo, Paulo e Henrique. Quero continuar a revolução e sei que não estou sozinha.

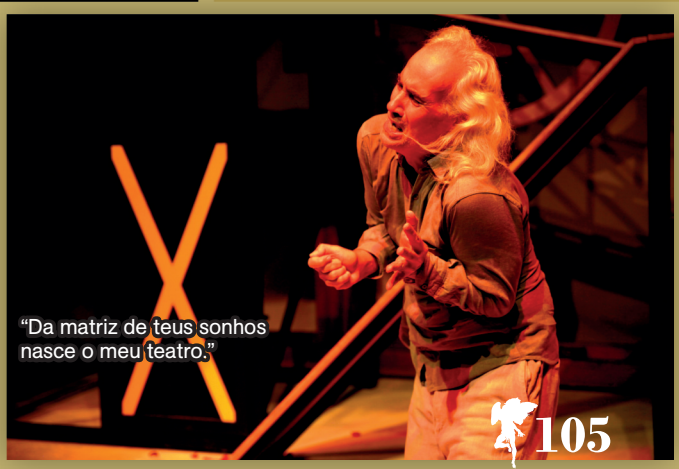
Obrigada por tudo e um forte abraço,

Caroline Marim

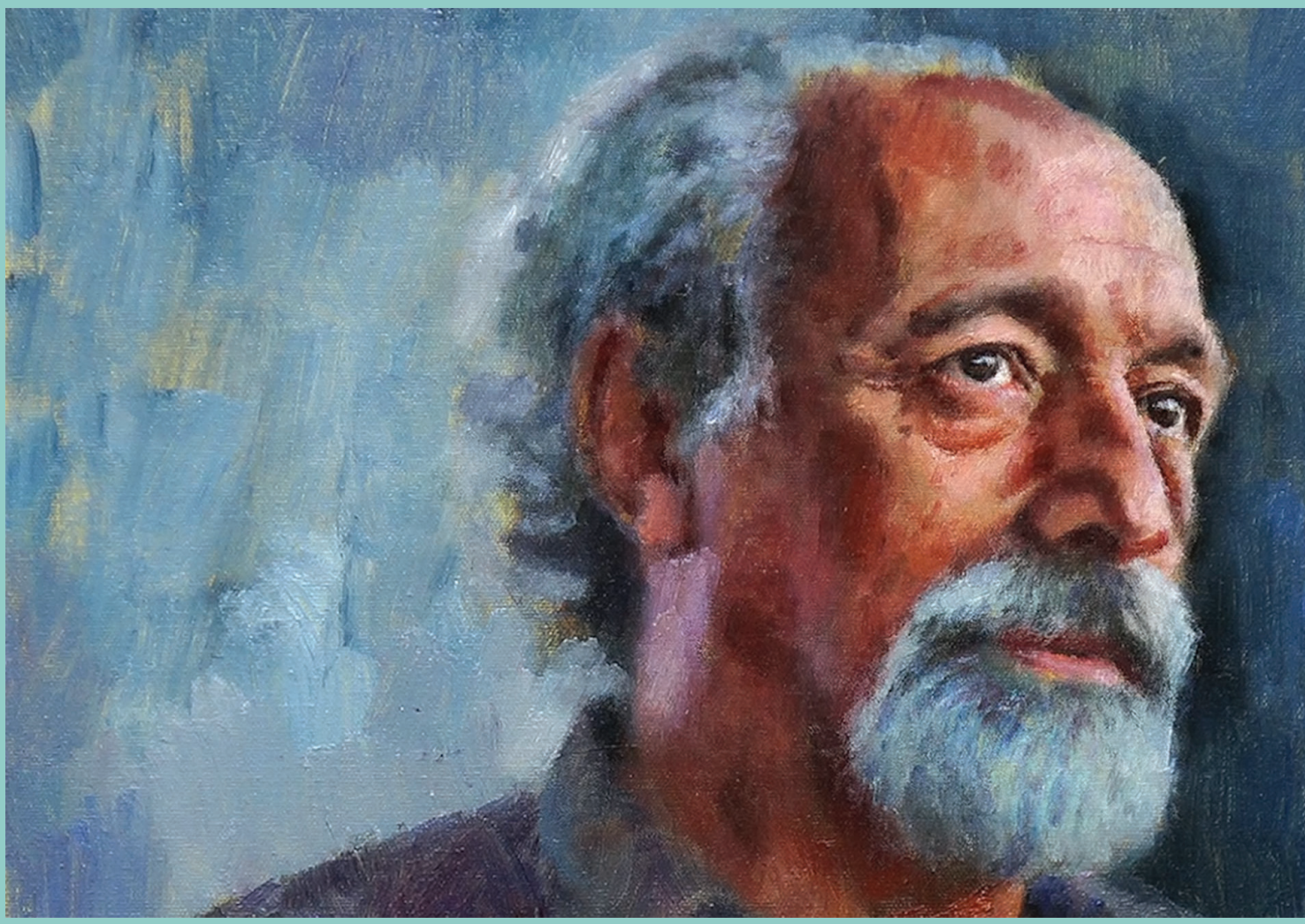
***Caroline Marim** é filósofa e bailarina contemporânea, pesquisadora inquieta, desenvolve pesquisas nas áreas de ética, estética e epistemologia social feminista entrelaçando suas escritas corporais a partir do feminismo decolonial, da circulação ética e política das emoções, nomadismo e performance. Atualmente é professora colaboradora e bolsista de pós-doutorado PNPD/CAPES, no PPG em Filosofia da PUCRS/Brasil. Coordena o Grupo de Pesquisa Epistemologias Afetivas Feministas CNPq/PUCRS. Contato: caroline.marim@gmail.com

***Henrique Saidel** é diretor de teatro, performer, curador e colecionador de brinquedos. É professor do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Graduado em Direção Teatral pela UNESPAR, mestre em Teatro pela UDESC e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. Foi integrante da Companhia Silenciosa, de 2002 a 2012. É editor do site *Qorpo Qrítico*, em Porto Alegre, e co-editor do site *Bocas Malditas*, em Curitiba. Pesquisa processos de criação baseados na ironia, metalinguagem, cópia, cover e duplos. Fake, simulacro, erotismo, masculinidades, antropofagia e política são alguns dos seus interesses. Contato: henriquesaidel@gmail.com

"Por teu amor à intensidade, à loucura e ao caos."



"Da matriz de teus sonhos nasce o meu teatro."



Pintura de Paul Barton

Júlio Saraiva
1948-2019

EVOÉ

SARAVÁ SARAIVA!

Depoimento de Renan Leandro

Arquiteto, ator, diretor, músico, artista plástico, provocador, irreverente, irônico, debochado e convicto, seguia na busca de um teatro que fosse uma experiência transformadora, sempre sob o signo da reinvenção, da liberdade de criação, independente de cânones, na realização de trabalhos que extrapolassem suas radicalizações criativas. Crítico contumaz, agiu sempre na contramão, no contrassenso, em mais de quatro décadas de atividades teve diversos trabalhos premiados com *Cadê o osso da minha sopa?*, *Rango* e *A Morte e a Donzela*. Com voz trovejante e presença imponente, destacava-se com atuações marcantes, seu caráter inovador e o espírito transgressor são marcas presentes em sua obra. Foi da Patagônia à Tailândia com o Teatro de Bonecos onde se expressava com maior ardor, acreditava na força mágica do teatro, numa magia profunda e fecunda, que tocasse as pessoas, que tocasse a vida. Rompia com as tradições, rompia com os limites, não seguia receitas nem regras, buscava soluções pra cena na tensão, no contraste, na dissonância, no obscuro, noutro lugar que fosse diametralmente oposto ao lugar-comum (detestava a mediocridade). Atuou, dirigiu, produziu, escreveu, fez música, fez cenário, fez figurino, fez máscaras, fez bonecos, luz, sombras, teatro de rua, cinema, do lixo fez espetáculos, circulou o Brasil e também o exterior, um artista contestador que defendia suas ideias de forma voraz e contundente, foi ativista e militante, tendo colaborado no movimento da cena teatral gaúcha, um criador singular que será lembrado pela sua inventividade, perspicácia e irreverência.

O ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ VEM DESENVOLVENDO SISTEMATICAMENTE PROJETOS NAS ÁREAS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO, FORMAÇÃO E MEMÓRIA. CONFIRA!

VOCÊ PODE COLABORAR PARA A MANUTENÇÃO DA TRIBO, PELO benfeitoria.com/terreiradatribo OU FAÇA SUA DOAÇÃO
Associação doa Amigos da Terreira da Tribo - CNPJ 95.123.576/0001-52
BANCO 104 | CAIXA ECONÔMICA FEDERAL - AGÊNCIA 0448 | OPERAÇÃO 003 | CONTA 001315-4

CRIAÇÃO

TEATRO DE RUA
Apresenta o espetáculo de teatro de rua **Caliban - A Tempestade de Augusto Boal.** Impulsionada pela ideia de que ‘‘somos todos Caliban’’, a Tribo analisa criticamente a ‘‘Tempestade’’ conservadora que hoje sofre a América Latina e o grande retrocesso nos direitos sociais.

TEATRO DE VIVÊNCIA
Medeia Vozes dá continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue sua investigação sobre teatro ritual de origem artaudiana e performance contemporânea. Traz uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípedes a acusa.

PERFORMANCE
Onde? Ação nº 2 de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar.

TEATRO
Meierhold - Evoca este ator, encenador e teórico que revolucionou o fazer teatral. A Tribo toma a sua história como oportunidade de nos posicionarmos frente ao nosso tempo de cerceamento às liberdades.

Violeta Parra – Uma Atuadora! Performance cênico musical apresenta repertório que mistura o andino e os ritmos brasileiros. Com este viés mestiço vestimos as canções deste ícone da arte da América do Sul.

MEMÓRIA

ÓI NÓIS NA MEMÓRIA
Registro a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicadas os livros Aos que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio, Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto, A História Através da Crítica de Rosyane Trotta, Sábado - Crônicas da Cena de Caco Coelho, Ói Nóis Aqui Traveiz - Poéticas de Ousadia e Ruptura de Paulo Flores e Tânia Farias e Um Cavalo Louco no Sul do Brasil de Paulo Flores.

CAVALO LOUCO REVISTA DE TEATRO
Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVDs
"Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra in Process - A Criação do Horror", "O Amargo Santo da Purificação" , "Viúvas - Performance Sobre a Ausência", "A Missão, Lembrança de uma Revolução" e Medeia Vozes (Caixa de memória).

EM FASE DE CAPTAÇÃO DE APOIOS
CENTRO DE REFERÊNCIA DE TEATRO POPULAR
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

ACERVO DA TERREIRA DA TRIBO
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

PESQUISA E REPOSITÓRIO DIGITAL
Pesquisa ‘‘Hieróglifos da Tribo’’ sobre a história do figurino na cena do Ói Nóis Aqui Traveiz e criação de um repositório digital do acervo de trajes.

FORMAÇÃO

ESCOLA DE TEATRO POPULAR
A OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES é composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses. Busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente no desempenho do seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

A OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

A OFICINA DE TEATRO LIVRE tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

No **TEATRO RITUAL** a oficina investiga os recursos expressivos do ator a partir do treinamento sobre as ações físicas. As ações físicas ou o gesto orgânico - no sentido dado por Grotowski - é meio privilegiado para encontar o fluxo de vida do ator.

LABORATÓRIO ABERTO Imersão poética (INTENSA) na linguagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz com espetáculos, oficinas, seminários e cineclub.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

COMPARTILHAMENTO

TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL
Oficinas de Teatro com objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social. Oficina Popular de Teatro no Bairro São Geraldo, Restinga e na cidade de Canoas.

FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM
Estamos buscando apoio para a realização da 6ª edição.O festival promove espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. Tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

CAMINHO PARA UM TEATRO POPULAR
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS
Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

terreira da tribo

EU POIO!

Faça sua assinatura no benfeitoria.com/terreiradatribo

Associação dos Amigos da Terreira da Tribo
CNPJ 95. 123.576/0001-52
Banco 104 | **Caixa Econômica Federal**
Agência 0448 | **Operação** 003 | **Conta** 001315-4

51 3028.1358 | 51 99999.4570 | terreira.oinois@gmail.com
oinoisaquitraveiz.com.br | @oinoisaquitraveiz2 | @oinoisaquitraveiz | @oinois

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo - 90230-240
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570 - 51 3028.1358

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

ISSN 1982-7180

REALIZAÇÃO

REDE RS PONTOS DE CULTURA

GOV RS
NOVAS FAÇANHAS
NA CULTURA

Terreira da Tribo
Ponto de Cultura

CULTURA VIVA

FINANCIAMENTO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
PÁTRIA AMADA BRASIL
GOVERNO FEDERAL